

KLASSIKER DER KUNST

RETHEL

A150.7Cc

Essex Univ/ Art Dept/ Slide Collection

Rp

E7


(an)

UoE Art History Library



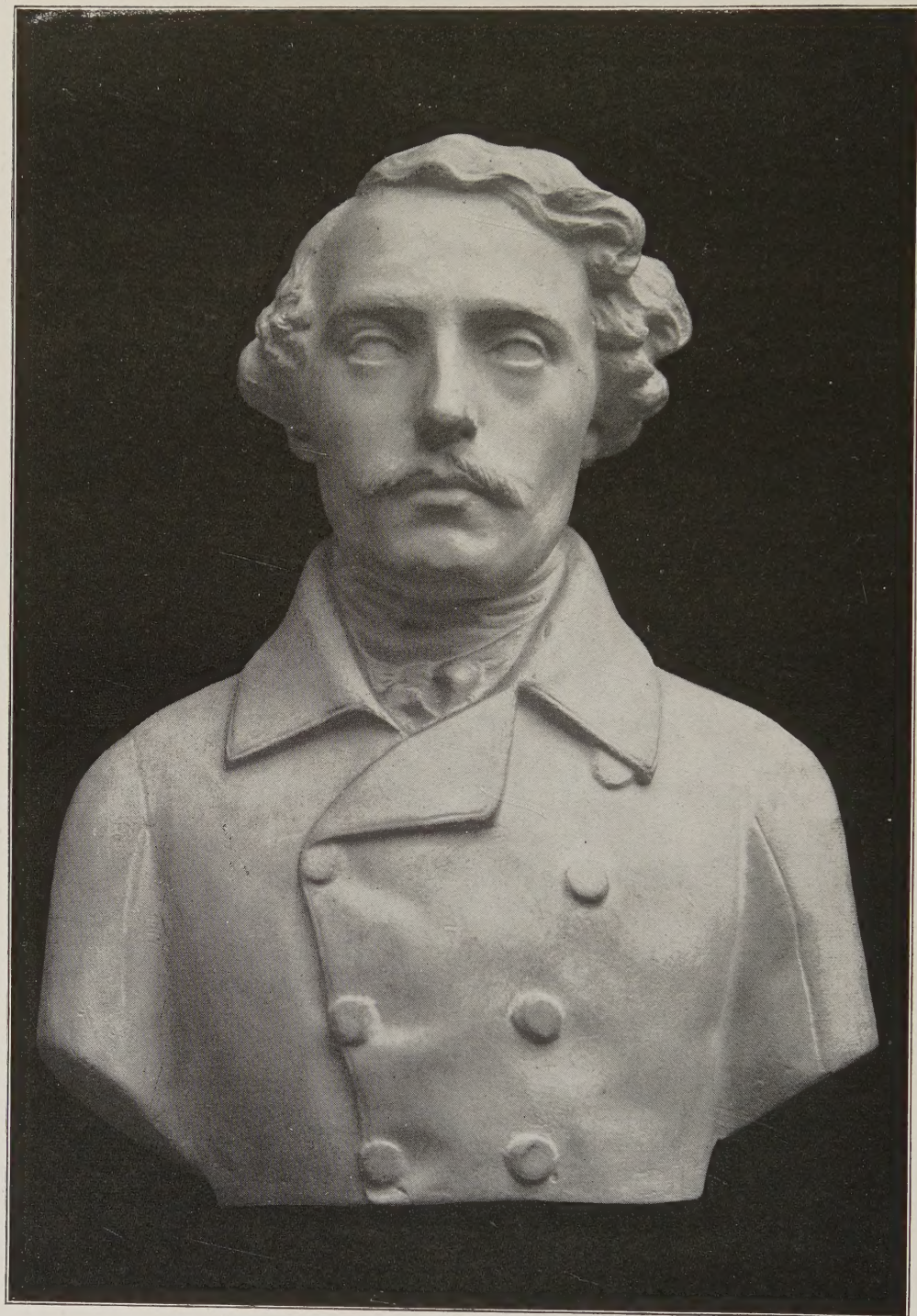
000004593

ALFRED RETHEL



Digitized by the Internet Archive
in 2024

<https://archive.org/details/alfredrethel0000jose>



Alfred Rethel
Nach einer Büste des Bildhauers v. Nordheim
1839

ALFRED RETHEL

EINE AUSWAHL AUS DEM LEBENSWERK
DES MEISTERS

IN 147 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN
VON
JOSEF PONTEN



STUTTGART UND BERLIN

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1921

ÜBERBLICK ÜBER DAS WERK.

Wissenschaft ist die Betätigung der Erkenntnislust, Kunst die der Gefühlskraft im Menschen — Kunstwissenschaft leiht von Erkenntnislust und Gefühlskraft. Sie ist Wissenschaft als Streben nach überpersönlichem Wissen um die Gesetze der Kunst und ihrer Entwicklungen, stehend unter der Verantwortlichkeit der Logik, ist aber auch ein Stück Kunst als Einfühlen in die Willkür des künstlerischen Geschehens und selbst irgendeine Willkür, nutznießend von der Unverantwortlichkeit des Gefühles. Darüber wollen wir uns klar sein.

Wissenschaft fordert, daß wir in gewisser Weise uns mittelbar auch das aneignen, was wir kühl ablehnen zu müssen meinen, und gemessenen Abstand suchen zu dem, was wir mit unmittelbarer Leidenschaft ergreifen möchten. Aber wenn wir in bescheidenem Verstande Richter sein müssen, so können wir es nicht in der objektiven Weise des Richters sein, der unbestechlich nach einem geschriebenen Gesetzbuch richtet, wir können es nur sein in der Art eines ehrfürchtigen Sohnes, der Taten und Vermächtnis seiner Elterväter danach wertet, was sie seinem eigenen Leben hinzugefügt haben. Der Nachfaher darf fragen, wie der Vorfahr den überkommenen Besitz erhalten und gemehrt hat, und darf das Vermächtnis heilig halten oder verwerfen — unter der heilsamen Furcht vor dem Richterspruch seines eigenen Nachfahren. —

Der auftretende Rethel sah in das Gesicht einer Zeit und Welt, das dem der unseren ähnlich war. Äußeren staatlichen Zusammenbruches und neuer politischer Kristallisierungen, innerer geistiger Revolution. Dort gegen einen kalt- und schalgewordenen Idealismus und Klassizismus, hier gegen einen erfrorenen Naturalismus und abscheulichen Materialismus. Innerlichkeit gegen Äußerlichkeit, Geistigkeit gegen Stofflichkeit! Auch jene Zeit suchte wie wir „den Ausdruck“. Die Programme und Manifeste der jungen Künstler jener Tage lauten nicht viel anders als die unseren — dort wie hier höchst romantische Bewegungen. Die von Wien 1808 ausgehende Malerrevolution der Lukasbrüderschaft wandte sich gegen die „Nur-Maler“, die neben dem künstlerischen kein sittliches Ziel haben, die „mit den Farben, die nur Mittel eines künstlerischen Ausdruckes sind, prahlen, und einen Wert in die Kühnheit legen, mit der sie hingesetzt sind“. Ihr Ideal ist die Versöhnung von Natur und Geist, von Wirklichkeit und Empfindung, zugleich eine großartige „Synthese“ von Romanismus und Deutschart — Rethel hat sie versucht. Die Jungen gehen so weit, Einheit von Kunst und Leben zu fordern, die sie, weil sie ihr Ideal im Religiösen sehen, in mönchischem Gemeinschaftsleben finden. Sie kommen nach Rom, wo der Übername „Nazarener“, den der Spott ihnen gibt, langsam gleich dem der holländischen „Geusen“

(Bettler) geschichtlicher Ruf- und Ehrenname wird. Aber sie haben ihr Ideal selbst verraten. Sie gehen auch wieder wie die Klassizisten nach dem Süden, nach dem Rom des Quattro- und Cinquecento, wenn der Klassizismus nach dem antiken Rom und nach Griechenland gegangen war — das Ideal zeigte sich nur zeitlich und geographisch ein wenig verschoben, und es erstarrte bald in einem den nordischen Künstlern blutsfremden Formengeiste.

Denn Humanismus und Klassizismus auf der einen, Gotik und Romantik auf der anderen Seite — das sind die geistigen Heerscharen, in deren Kräftemessen und Kampf sich der gebildete Deutsche hineingezogen findet, wenn er daran geht, im geistigen Leben seines Volkes am gefahrenreichen mitteleuropäischen Orte sich auszuwirken — ein im Gange der deutschen politischen und Geistesgeschichte tausendjähriger Kampf. (Karl der Große, Rethels Held, hat durch seine Willfährigkeit gegen den römischen Geist, damals vertreten durch den Papst, die „ultramontane Gefahr“ — hier durchaus übertragen verstanden — zuerst heraufbeschworen.) Stärksten Geistern gelingt es wohl, sich an der Gefahr zu erhöhen, an ihr zu wachsen und sie zu überwachsen, aus romanischer und deutscher Geistigkeit ein neues und eigenes, ein Menschheitswesen zu bilden, Artfremdes und Arteigenes zu amalgamieren und Wegführer zu werden in der Richtung auf einen europäischen Geist, in dessen heute nur zu ahnender Seelenlage Kampf und Widerstreit zu Ruhe befriedet ist (Kampf, in den heute als dritter Gleichberechtigter auch der slawische Geist durch die russische Literatur des 19. Jahrhunderts und den ungeheuren sozialen Versuch des Bolschewismus, durch die politische Emanzipation der übrigen slawischen Kleinvölker von der Bevormundung durch die Deutschen und Ungarn, eingetreten ist) — Goethe gelang es. Aber für den Erfolg Eines Starken müssen Hunderte von Schwächeren mit Mißerfolg zahlen. Nationalismus ist für die starken Begabungen Fessel, für die mittleren und kleinen Stütze, für jene Freiheit, für diese Pflicht — Rethel ist für den größten Teil seines Werkes, wenn er das Übernationale sucht, erlegen. Der unholde Dämon, der weite Strecken seines kurzen Lebensweges verwüstet hat, ist der holde Raffael.

Michelangelo kann trotz seiner wahrhaft kosmopolitischen Weltsprache nicht den Akzent seiner italienischen Muttersprache verleugnen, aber der Rand seiner Persönlichkeit deckt sich nicht mit dem Rande des Besiedlungsraumes seines Volkstums, er überdeckt ihn unermesslich. Er ist der romantische Künstler im klassischen Italien. Ist Vater des Barocks, barock ist romantisch. Darum steht er uns Nordischen so nahe. Kein Zweifel, daß Michelangelo nördlich der Alpen größer (auch berühmter) ist als südlich. In diesem geistigen Sinne ist er ein nordischer, ein „barbarischer“ Künstler (wenn er es nicht auch im körperlichen dunkler atavistischer Überspringungen seiner Ahnen aus einem Blutstropfen der nordischen Wanderung ist). Welche Mühe hat man, normalen Italienern „ihren“ Michelangelo nahezubringen. Sie weisen sofort hin auf Raffael, „il divino“.

Raffael ist der italienischste Künstler. Niemals hat sich dieses Volk reiner verkörpert als in Raffael. In seiner Beweglichkeit, der Rundheit seiner Gebärden, seinem „Harmonischen“, aber auch seiner Scheintiefe, seiner Oberflächlichkeit, seinem Undämonischen. Man muß am Tage des unentgeltlichen Eintritts das Volk aus der Kampagna in den Stanzen sehen: Wenn man die Ohren schließt, die Augen kneift und Abstand sucht, kann man der Täuschung verfallen, die Gestalten wechseln zwischen Wänden und Saalboden hinüber. Raffael ist auch — vielleicht mit Ausnahme der Sixtina — nur ein italienischer Künstler. Darum ist nie ein mehr ungeheuerlicher, mehr unheilvoller Irrtum in der Kunstgeschichte begangen worden als in der Zeit, die in Raffael den großen Menschheitskünstler sah. (Das Publikum, das immer im Ab-

stande von Menschenaltern der Entwicklung nachhinkt, sieht noch heute nicht anders.) Diese Zeit war die Rethels.

Hie Maß, Ausgleich, Harmonie, Klarheit, Dämpfung — hie Übermaß, Leidenschaft, Heimlichkeit, Überschwang, Ekstase! Hie Raffael, hie Grünwald! „Il divino“ war auch Rethels Gott, er hat begeistert — wir haben die Briefe — vor ihm in den Stanzen geräuchert. Der Gott wurde sein Ungott, sein ganzes Künstlerleben war ein Ringen mit dem holden Unholde.

Der Gott wurde ihm durch die Kunstschulen, an denen er lernte, die Düsseldorfer Akademie, das Städelinstitut und Deutsche Haus in Frankfurt, entgegengeführt, sein dem Ausmaße nach größtes Werk, die Aachener Fresken, stehen unter Raffaels Gebot. Manche von Rethels Gestalten, besonders unter den Nebenfiguren der Fresken (zum Beispiel im Pavia-, im Kaiserkrönungsfresko), könnten fast aus raffaelischen Fresken oder Tapeten stammen. Man vergleiche die Feuerlöscher rechts oben im Paviafresko (S. 44) mit den Feuerlöschern im Brande des Borgo (Raffael, *Klassiker der Kunst*, S. 111), den Mann links unten im Kaiserkrönungsfresko (S. 49) mit den Frauen rechts unten im Borgofresko. Die Landleute links unten in der Zeichnung „Ambrosius verwehrt...“ (S. 88) mit den entsprechenden Frauenfiguren in Raffaels „Vertreibung des Heliodor“ (Raffael, *Klassiker der Kunst*, S. 82); in beiden Fällen findet sich auch jener höchst theatralische Einfall, daß eifrige männliche Jugend, um besser sehen zu können, auf einen Pfeilerfuß geklettert ist. Leere, überspielte Gesten hier wie dort, Theater in beiden Fällen, aber bei Raffael welches Theater! Dort spielt das Kind eines Volkes, dessen kleinste Gemütsbewegung sich in feiervollen Bewegungen entläßt. Bei Raffael hohe Kunst, weil Echtheit des Ausdruckes einer Volksseele, bei Rethel irgend etwas Übernommenes und Artfremdes. Auch der Nordländer hat bisweilen das Bedürfnis, eine große Gebärde zu machen und kann eine echte und überzeugende machen: die des auferstandenen Christus im Isenheimer Altar ist eine! Aber man vergleiche die Figur des Auferstehenden bei Grünwald mit der bei Rethel! Raffaelisch und nicht rethelsch ist die zwei Fronten aufweisende Gestalt des auf die Kardinäle hinweisenden Arbeiters im Münsterbaufresko (S. 50), die eine südliche Körperbeherrschung voraussetzt, ist ebenfalls die Zweifrontengestalt des kaiserlichen Gelehrten unten in der Mitte des Bildes der Reichsversammlung (S. 53), ist die Figur des Schleuders in der Zeichnung „Rudolf von Habsburg“, ist die Gestalt des Hirten zur Linken im zweiten Bilde des Karthagerzuges (S. 28). Das außerordentlich schwache und akademische Bild des Leipziger Museums, „Petrus und Johannes heilen den Lahmen“, erscheint als eine bewußte Abwandlung von Raffaels gleichem Thema. Noch mehr „das Opfer zu Lystra“ (bei Rethel S. 68, bei Raffael S. 138), das eine beherrschende Person im Gleichgewicht der Komposition zu einer Versammlung zeigt, wie Rethels „Synode“ (S. 52), Raffaels „Predigt des Paulus“ (S. 140) und „die Übergabe der Schlüssel“ (S. 128). Überhaupt ist das Kompositionsgesetz Rethels durchaus das Raffaels, und da dieses durch die Akademien „das“ Kompositionsgesetz geworden ist, ist das rethelsche ein akademisches. Das wäre leicht im einzelnen nachzuweisen. Am meisten italienisch und raffaelisch sind die „Auffischung der Leiche Sebastians“ und die „Auferstehung Christi“; wenn diese Werke ohne Urhebernamen auf die Nachwelt kommen sollten, ist fast zu wetten, daß diese auf einen italienischen Erfinder raten würde, und sie und ähnliche ihrer Art stehen darum fremd und kalt im Werke des Künstlers nordischer Herkunft. Aber einen rethelschen Zug haben auch sie: es ist im einen die besinnliche Frau links oben und im anderen der vielleicht echte Ausdruck des Grauens in dem einen Wächter. Denn Rethel löst sich langsam aus der Umstrickung Raffaels wie Raffael aus der Peruginos. Aber was bei Raffael im Art-

gleichen allmähliches organisches Hinübergleiten sein durfte, hätte bei Rethel im Artfremden Ablenken und Brechen sein müssen. Dazu ist er leider nicht gekommen. Er ist aus Raffael langsam hinausgewachsen wie aus einem fertig gekauften Rocke, aber er hat durch ein zu langsames Hinauswachsen seine, bei seinem kurzen Leben kostbare, Zeit vertan. Ab und zu, mit den Jahren immer mehr, scheint seine eigene Gestalt durch das nicht zugeschniderte Kleid. Wenn Rethel irgendwo Schrecken, Grauen, Furcht, Entsetzen, Hohn zu geben hat, führt ihm plötzlich ein Fremdes (das aber sein Eigenstes ist) die Hand. Auch der im ganzen etwas italienisch empfundene Karthagerzug hat in Einzelheiten höchst eigene auffällige Züge: einen Hund wie den auf dem ersten Blatte (S. 27) würde ein Italiener kaum erfinden. Das alte hockende Weib und das fliehende junge auf dem zweiten Blatte, der geifernde Hund auf dem dritten, die erfrierenden Numidier rechts unten auf dem vierten, die Naturstimmung des fünften sind Rethels und nur Rethels. Die ahnende Alte des zweiten Blattes erscheint wieder auf dem dritten Blatte des Totentanzes (S. 56), das fliehende Weib in gleicher Bedeutung auf dem zweiten Totentanzblatte. Der Hund auf dem dritten Blatte des Karthagerzuges (S. 29) hat sich in den zehn Jahren bis zum „Jahreswechsel“ (S. 96) kaum verändert, nur noch giftiger ist er geworden.

Damit lenken wir auf Rethel selbst und das Eigenste ein, was er nach dem geheimen Willen der Natur zum geistigen Erleben der Deutschen, vielleicht hie und da der Menschen, beizutragen hatte. Langsam, aber immer deutlicher und stärker taucht es auf, nachdem das Eis einer italienischen Schulung Scholle nach Scholle gebrochen war. Dieses Eigene ist eine mit dunkler, fürchtvoller Ahnung getränkte gallige und grollende, oft zynische Betrachtung der Welt und des Menschen, als Gegengewicht und Einfall irrationaler Natur gemischt mit Zügen von Sehnsucht nach Innigkeit und schlichtester bürgerlicher Fraglosigkeit, wie sie sich zeigt in den drei äußerlich und innerlich fortschreitenden, sein Leben begleitenden drei Zeichnungen „Frauenlobs Tod“ (S. 6, 25, 89). In der letzten namentlich ist der getragene Schritt der Trauer echt, unverfälscht und ohne Nebenabsicht, ebenso wie das schwere schleichende Schreiten der die (den Alten furchtbaren) Alpen übersteigenden Karthager, besonders der Wegführer auf dem vierten Blatte (S. 30). Fremd ist dem Wesen des Künstlers die Gebärde des schönen Scheins, die abstrakte Geste. Am schlimmsten, am leblosesten in seinem Werke sind die abstrakten Figuren. (Welcher Deutsche kann abstrakte Figuren machen?) Das beginnt mit der kalten Gestalt der Nemesis (S. 10), setzt sich fort über den Schutzengel an der Martinswand, erreicht eine kühle, seelenlose Höhe in der Erscheinung Christi bei der Bekehrung des Saulus (S. 67), mindert in der Versinnbildlichung des Sternbildes des Schützen die Darstellung der Kraft (S. 75), wird unerträglich in den Allegorien gewisser Gelegenheitszeichnungen, entwertet zuletzt in den Erscheinungen der Engel und der Gestalt des Glaubens, des Christus und der Taborzene das Lutherlied (S. 76—78), tritt kurz vor des Künstlers Ende noch einmal auf in den drei göttlichen Tugenden (S. 94), wo „die Liebe die größte“, aber auch die schwächste ist, und schwächt auch das bedeutende Blatt des Jahreswechsels (S. 96) durch die matte Gestalt des Friedens. Der Gegensatz dessen, was Rethel nach innerem Antriebe hatte machen wollen und was er nach dem Willen der Welt und durch die geistige Verführung der Zeit hatte machen müssen, wird nirgendwo deutlicher als in dem letzten Werke seiner Hand, in der nach einem Besuche der Villa Rospigliosi in Rom auf ölbesudeltem Packpapier aus dem Gedächtnis nach Renis Aurora gezeichneten Erinnerungsskizze, die italienische glatte Erfindung und Auffassung in Rethels wuchtiger knorriger Übersetzung vorführt, Romanismus und Deutsch-

heit am selben Werke, in den Strichen selbst, unübertrefflich einander gegenüberstellt (S. 97).

Den Kampf zwischen Romanismus und Deutschheit hat Rethel lange und hartnäckig gekämpft, und wenn er, als es ihm nicht gelang, ihn innerlich aufzuheben, den Kampf selbst zu besiegen, schließlich im Kampfe gesiegt hat, so wurde der Sieg doch kein vollständiger, denn der Tod nahm ihm den Triumph aus der Hand. Moralisch und menschlich war der Sieg wohl ein ganzer, aber nicht strategisch, das ist hier künstlerisch, denn er hat sich kaum noch durch sieggewirkte Folgen entwickeln können. Wer sein Werk aufmerksam durchblättert, wird das Schwanken zwischen Diesseits und Jenseits der Berge deutlich feststellen. In seinem allerersten, ob auch noch sehr kindlichen Werke, in dem der dreizehnjährige Knabe das Einfangen von Stieren schildert (S. 1), gehört er sich und der Art der Seinen, wie in einem der letzten, dem Jahreswechsel (S. 96) — inmitten steuert er Zickzackkurs zwischen dem Nord seiner Erfahrung und dem Süd seiner Verführung. Nach einem deutlichen südlichen Kurs halten in Düsseldorf und Frankfurt dreht er bald zaghaft bald entschieden aber schließlich immer bestimmter das Ruder auf Norden. Seine drei großen Zyklen, die Aachener Fresken (Erfindung in der Hauptsache des Jahres 1839), der Karthagerzug (1842), der Totentanz (1849) zeigen es. Und fast alle Beurteiler — Friedrich Theodor Vischer ist eine Ausnahme — stimmen darin überein, daß er in der Gruppe seiner acht oder neun Zeichnungen vom Tode zu seinem Stern, zum künstlerischen Glücke, zur reinsten Wirkung seiner Kunst steuert. Niemand kann außerhalb seines geheimen Gesetzes. Die Aachener Fresken, unzweifelhaft das Bedeutendste, was die toskanisch freskenfreudige Zeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzeugte, die Quadratmeilen von Wänden bemalt hat, sie haben doch immer noch irgendein Fremdes und Kaltes. Weit mehr ergreift der Karthagerzug und was darauf folgt, die Paulusbilder und manche Zeichnungen wie der Straßenkampf (S. 60), wo jede Idee des „Harmomonischen“ verraten, alle Wirkung auf das leidenschaftliche Nachleben eines leidenschaftlich Erlebten und mit heißem Stift und heftiger Hand Gegebenen gestellt ist (eine Arbeit, die plötzlich einmal, als Gelegenheitsskizze, vielleicht während des Erzählens zur Erläuterung vor zwei zufälligen Augen entworfen wurde und eine seiner allerbesten Leistungen ist), die kühnen Paulusbilder (S. 67, 66), ob auch im letzten wieder gewisse italienische Freskentypen diesmal des toskanischen Quattrocento aufleben, der Fahnenträger (S. 72), die imponierende „Kraft“ (S. 75), Frauenlobs Tod (S. 89), Aristophanes' Frösche (S. 91), der Jahreswechsel (S. 96) und die Aurora (S. 97). Gerade die letzten Werke vom Jahre 1850 ab sind Höhen. In dem einen oder anderen von ihnen und namentlich in den beiden berühmten Zeichnungen „Tod als Feind“ und als „Freund“ (S. 63, 64) ist das Persönliche zum Gültigen, das Einmalige zum Typischen, das Nationale zum Menschlichen gesteigert. Gelegenheits-, Zufallsarbeiten sind fast alle; nur zwei von ihnen, die Todesbilder, haben die Form der volkstümlichen Monumentalität des Holzschnittes gefunden, die übrigen sind entstanden als Einfälle, als Übungen zu einem „Komponierabend“, für welchen die Künstler sich gegenseitig Aufgaben stellten, oder aus unbekannten, gewiß ebenso unbedeutenden Anlässen. Sein Bedeutendstes, sein Eigenstes, sein Bestes hat Rethel in glücklichen Minuten des Ausruhens, sozusagen neben dem Tische seiner qualvollen Großmalerie gegeben, was er selbst zu ahnen scheint, wenn er schreibt: „Der Hauptgrund meines Unfriedens mit meiner Kunst liegt in dem jahrelangen anhaltenden Wühlen im allerschwersten Kaliber der Kunst.“ Nach diesen Nebenarbeiten muß er gemessen werden: die Überschätzung, die er bei vielen erfuhr, knüpft sich an die bekannten akademischen Großarbeiten, deren minderen

Geist minderer Geist begreift, die ihm hier und da zuteil gewordene Unterschätzung sollte an diesen fast unbekannten Arbeiten ihr Urteil überprüfen. So bescheiden die äußere Erscheinung dieser Blätter ist, sie sind uns kostbares Erbgut. Man wird etwas von dem Geiste verwandter Meister, von Dürer, Mantegna, Donatello, Delacroix, Michelangelo in ihnen finden.

Doch es ist unziemlich, Rethel mit Donatello oder Michelangelo zusammen zu nennen. Die paar Sterne erster Größe mögen erhaben und einsam am Himmel der Menschheit stehen, die der zweiten dürfen wir in Sternbildern zusammenziehen. Ich möchte Linien ziehen zwischen Rethel auf der deutschen, Delacroix und Daumier auf der französischen Seite. (Es ist auch ein Brief Daumiers bekannt, in dem er sich angelegentlich nach Rethel erkundigt, und Delacroix hat mit Anteil von Rethels Arbeiten gesprochen.) Nur waren diese beiden glücklicher als Rethel in demselben Maße, in dem das französische Volk glücklicher ist als das deutsche. Sie haben fester gestanden in einer dichteren, weniger schwankenden Umwelt ihres Volkstums. Als Romanen ist den Franzosen die „ultramontane Gefahr“ weniger gefährlich als den Deutschen. Die Franzosen erleben nicht die gefährliche „Sehnsucht nach dem Süden“ der Deutschen, die Glücklichen haben selbst einen blauen Süden. Sie sind nie über die Alpen gestiegen, wie die Deutschen während der tausend Jahre ihrer Geschichte in den Romzügen ihrer Kaiser, den Italienfahrten ihrer Künstler, den Hochzeitsreisen ihrer Jungvermählten es immer wieder taten. Ein deutscher Daumier ist Rethel geworden, nicht so klar deutsch wie Daumier französisch war, niemals bewußt wie jener es war; aber Menschenhaß ist nie sein künstlerisches Gestaltungsziel geworden, kein Werk mit diesem eindeutigen Thema besteht von seiner Hand, er hat es in anders Gedachtes — oft als bestes Stück — unbewußt aus tiefer ungewollter Nötigung hineingestreut, und er ist seinen Deutschen auch von dieser Seite seines Wesens her noch fast unbekannt. Die Deutschen sehen ihn mehr nach der heroischen Seite des Delacroix, die eine angenommene Rolle seines Wesens in einer Zeit der „heroischen Romantik“ war; aber ein deutscher Delacroix — wenn nun einmal Delacroix — durfte er nicht werden, weil er das Heroische nicht, gleich Grünwald, in deutschen Begrenzungen suchte, wie jener es in französischen suchte und fand. Und doch ist er ein ganz deutscher Künstler, freilich auf dunkle Weise *per nefas*, weil er, wie es deutscher prometheischer rührender aber unwirksamer Art entspricht, Versuche im Unmöglichen machte. (Den Deutschen täte etwas vom besonnenen Tagesrationalismus der Franzosen not.) Zum Abschiede Schwinds von Frankfurt 1847 wurde ein Transparent gezeichnet, in dem Streben und Treiben der damaligen Frankfurter Künstler lustig karikiert wurde. Sobald die Darstellung auf Rethel kommt, erhebt sie sich aus dem Satirischen ins Tragische: Rethel wird als der Sisyphus dargestellt, der den Stein vergeblich auf den Berg zu wälzen sich müht. Seine Freunde sagen von ihm, er wolle das Unmögliche, wenn er ideale und klassische Größe des Stils mit der Wirklichkeitsfreude, der Naturbeschreibung zu vereinigen suche — seine Freunde haben ihm ins Herz gesehen.

Rethel in seinem durch die Zeit bedingten Hinneigen zum Romanischen, noch mehr aber in seinem menschlichen und namentlich in seinem künstlerischen Geschick ist verwandt mit van Gogh, der aus germanischer Welt stammend, in romanischer lebend gleich Rethel gegen Ende seines kurzen Lebens eine einheitliche, ebenso persönliche wie sachlich gültige Welt aus sich erschuf. Was bei Rethel die Gestalt des Menschen, war bei van Gogh die Erscheinung der Landschaft. Dort Menschenseele, hier Naturseele — aber in der Innerlichkeit des Empfindens ihrer besten Werke, in der pathetischen Leidenschaft, im derben Anpacken ihrer Stoffe, ja vielfach auch, wenn man Rethels letzte Zeichnungen betrachtet, die wie in einem Eisenbahnzug wäh-

rend der Fahrt entstanden zu sein scheinen (in denen ein schönster Teil seines Werkes sich findet), in der kräftigen, scheinbar zittrigen, in Wahrheit höchst sicheren Art des Striches, sind sie Brüder.

*
*
*

DATEN AUS RETHELS LEBEN.

Am 15. Mai 1816 wurde Alfred Rethel auf dem Gute Diepenbend bei Aachen geboren. Nach einem flüchtigen Zeichenunterrichte bei dem der Davidschule entstammenden Ortsmaler Bastiné kam er 1829 an die Düsseldorfer Akademie. Dort malte er unter Schadows Leitung, von dem er, wie er sagt, „malen lernte“, bis 1836. Sein erstes Selbständigkeit verratendes Werk ist das Blatt „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“ (S. 4), das durch „Seemanns Wandbilder“ weit bekannt geworden ist. Bemerkenswert ist die „Nemesis“ (S. 10) und das Bildnis der Mutter (S. 11). Von 1836 bis 1847 malte er in Frankfurt unter Philipp Veit, erst im Städelinstitut, dann im Deutschen Hause in Sachsenhausen. Die religiösen und Ölbilder und die historischen Entwürfe sind ohne Bedeutung. Größeres bekunden die Entwürfe zum Nibelungenliede (S. 15 u. f.), für den seinem Stil angemessenen Holzschnitt gedacht und durch den Holzschnitt sehr bekannt geworden. Noch mehr bedeutet der in freilich unzulänglicher Aquarelltechnik ausgeführte „Karthagerzug über die Alpen“ (S. 27—34), der in einer ohne Rethels Aufsicht und Mitwirkung nach seinem Tode angefertigten Holzschnittfolge bekannt wurde. 1840 siegte er in einem Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen aus dem Leben Karls des Großen zur Ausmalung des sogenannten Krönungssaales im Rathause zu Aachen mit Fresken so vollständig, daß, ein seltenes Ereignis in der Kunstgeschichte, seine Mitbewerber freiwillig zurücktraten (S. 35—53). Um diese Fresken entspann sich ein erbitterter Kampf, der in der ersten Auflage dieses Werkes eingehend geschildert ist. 1847 erst konnte der Künstler an die Malarbeit gehen. Bis 1850 malte er im Sommer in Aachen unter vielen Bitternissen und Kämpfen mit der Örtlichkeit und mit seiner eigenen, für die Freskomalerei unzulänglichen Technik, im Winter machte er die Vorstudien in Dresden. Nicht alle seine Entwürfe wurden angenommen, schließlich konnte er selbst von den acht zuletzt zur Ausführung bestimmten (S. 35, 37, 40, 43, 47, 49, 50, 51) nur die vier ersten malen, die vier anderen wurden zum Teil nach seinen Skizzen, die Taufe Wittekinds nach seinem farbigen Entwurfe (S. 47), durch Schülerhand nach seinem Tode unzulänglich auf die Wände gemalt. Die Ereignisse der Jahre 1848 und 1849 fanden ihren künstlerischen, den besten, vielleicht in Deutschland einzig dauernden, Niederschlag in seinem Holzschnittwerke „Auch ein Totentanz“ (S. 54—59), wodurch der Künstler in Deutschland berühmt wurde. Es zeigt den während der Düsseldorfer Jugendjahre für die „Freiheit“ Begeisterten, jetzt an der Revolution Enttäuschten als „Reaktionär“. Wie in dunkler Vorahnung seines nahen Endes behandelte er den Tod noch als Helden anderer Szenen (S. 62, 63, 64, 66), Werke, die wie Volkslieder in die Seele des deutschen Volkes eingegangen sind. In dieser Zeit entfaltete sich der Künstler zum eigenen Stil. Seine letzten Arbeiten, besonders die auf den Seiten 66, 69, 70, 73, 75 wiedergegebenen, lassen es besonders schmerzlich empfinden, daß 1853 völlige Geistesnacht über den zu Kraft und Reife entfalteten Künstler sich senkte. Am 1. Dezember 1859 starb er.

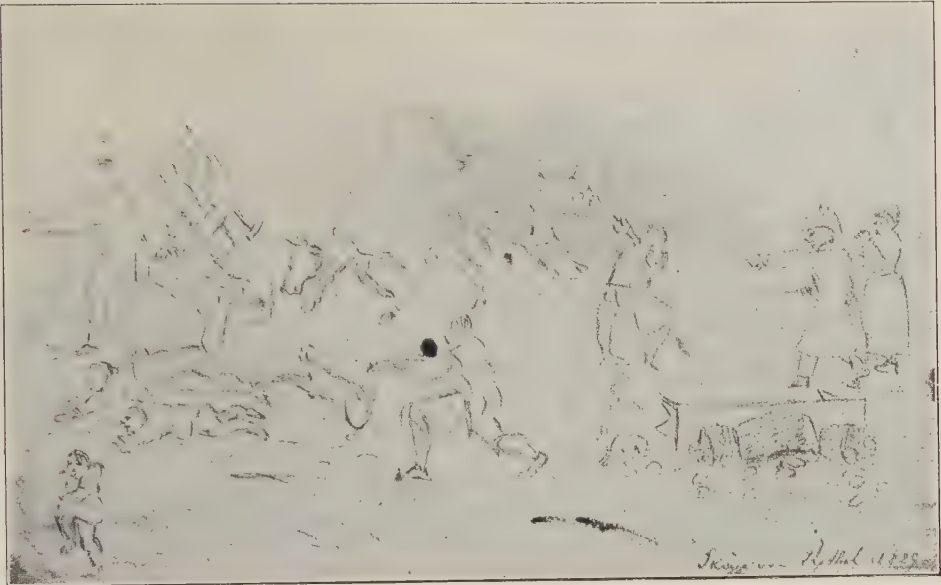
*
*
*

Rethels Leben habe ich ausführlich geschildert in der ersten Auflage dieses Werkes (1911), seine Hauptwerke nach Werden und Aufbau eingehend beschrieben in den „Studien über Alfred Rethel“ (1921), wo sich eine kritische Darstellung von Rethels künstlerischem und menschlichem Wesen findet, aus dem das Vorwort zu diesem Auswahlbuche ein Teil ist. Beide Werke in der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart. Ein Ausschnitt aus dem ersten Teile der „Studien“ erschien 1915 als „Führer durch die Karlsfresken Alfred Rethels im Rathause zu Aachen“ mit Nachbildungen der Fresken und der Entwürfe dazu, in Eigentum und Vertrieb des Rathauses zu Aachen. Die „Briefe Alfred Rethels“ gab ich 1912 bei Bruno Cassirer in Berlin, „Briefe und Urkunden zur Freskengeschichte“ in „Kunst und Künstler“, Jahrgang 11, Heft 12, einzelne Briefe in anderen Heften von „Kunst und Künstler“ heraus. Eine Herausgabe der wichtigsten Handzeichnungen Rethels wird vorbereitet.

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite		Seite
Einfangen von Stieren (1829)	1	Der Karthagerzug über die Alpen VI	
Bonifaz [I] (um 1833)	2	(1842—1844)	32
Bonifaz [II] (um 1833)	3	Der Karthagerzug über die Alpen, als V.	
Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei		gedachtes, vom Künstler im Rahmen des	
Sempach (1834)	4	Werkes unterdrücktes Blatt (1842—1844)	33
Tod Arnolds von Winkelried (um 1834) .	5	Veränderte Fassung des Hannibals im	
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Frauenlobs		Karthagerzug (1852)	34
Tod [I] (1834)	6	Karls Fresken I (1840—1862): Besuch	
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Der Mäuse-		Ottos III. im Grabe Karls (1847) . . .	35
turm (1834)	6	Entwurf zu Ottos III. Besuch im Grabe Karls	
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Pfalzgraf		(1840)	36
Hermann von Stahleck (1834)	7	Entwurf zum Sturz der Irmensäule (1840)	36
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben		Entwurf zum Kopfe des toten Karl (vor	
Schwesternfelsen bei Oberwesel (1834)	7	1847) farbiges Einschaltbild . . .	36—37
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die Tempel-		Karls Fresken II (1840—1862): Der Sturz	
von Lahneck (1834)	8	der Irmensäule (1848)	37
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben		Entwurf zur Schlacht bei Cordova (1840)	38
Wächter (1834)	8	Entwurf zum Einzug in Pavia (1844) . .	38
Moses erschlägt den Ägypter (1835) . .	9	Karls Fresken III (1840—1862): Die Schlacht	
Justitia (1836)	10	bei Cordova (1849/50)	39—40
Justitia (erste Idee)	10	Ausschnitt aus der Schlacht bei Cordova	41
Rethels Mutter (vor 1836)	11	Ausschnitt aus der Schlacht bei Cordova	42
Moses vor dem feurigen Busch (um 1839)	12	Karls Fresken IV (1840—1862): Der Einzug	
Moses' Zorn (1839)	13	in Pavia (1850/51)	43—44
Rudolf von Habsburg geleitet den Bischof		Ausschnitt aus dem Einzug in Pavia . .	45
Werner (um 1839)	14	Ausschnitt aus dem Entwurf zur Taufe	
Illustration zum Nibelungenlied (1840)	15—24	Wittekindes (1840, überarbeitet 1852) .	46
Frauenlobs Tod [II] (1840)	25	Karls Fresken V (1840—1862): Die Taufe	
Aus den Illustrationen zu Rottecks Welt-		Wittekindes (1852)	47—48
geschichte (1841—1844)	26	Entwurf zur Krönung Karls in Rom (1840)	49
Der Karthagerzug über die Alpen I		Entwurf zum Bau der Münsterkirche in	
(1842—1844)	27	Aachen (1841)	50
Der Karthagerzug über die Alpen II		Entwurf zur Krönung Ludwigs des Frommen	
(1842—1844)	28	(1840)	51
Der Karthagerzug über die Alpen III		Entwurf zur Synode von Frankfurt (1840)	52
(1842—1844)	29	Entwurf zu „Karl der Große in der Reichs-	
Der Karthagerzug über die Alpen IV		versammlung zu Aachen empfängt die	
(1842—1844)	30	Gesandten Harun al Raschids“ (1845) .	53
Der Karthagerzug über die Alpen V		Auch ein Totentanz I (1849)	54
(1842—1844)	31	Auch ein Totentanz II (1849)	55

	Seite		Seite
Auch ein Totentanz III (1849)	56	Erinnerung (1851)	80
Auch ein Totentanz IV (1849)	57	Illustrationen zu handschriftlichen Gedich-	
Auch ein Totentanz V (1849)	58	ten von Rethels Braut (1851)	81
Auch ein Totentanz VI (1849)	59	Kalenderbilder für 1851 (1850)	82
Straßenkampfszene (1848)	60	Kalenderbilder für 1851 (1850)	83
Künstlers politisches Bekenntnis zu 1848/49		Illustrationen zu einem handschriftlichen	
(um 1850)	61	Drama „Alfred der Große“ von Rethels	
Erster Entwurf zum Tod als Diener (vor		Frau (1852)	84
1847?)	61	Alfred der Große (um 1852)	85
Der Tod als Diener (um 1848)	62	David gesalbt (1839, neugezeichnet 1852)	86
Der Tod als Feind (Erwürger) (1847)	63	Genesung (1852)	87
Der Tod als Freund (1851)	64	Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius	
Der Tod als Freund, erste Fassung	65	den Eintritt in die Kirche (1839 u. 1852)	88
Saulus-Paulus: Steinigung des Stephanus		Frauenlobs Begräbnis [III] (1852)	89
durch Saulus (um 1850)	66	Komposition zur „Eroicasymphonie“ (um	
Saulus-Paulus (um 1850)	67	1852)	90
Das Opfer zu Lystra (um 1850)	68	Aristophanes' Frösche (um 1852)	91
Paulus bekehrt den Kerkermeister (um 1850)	69	Spielkarten (1852)	92
„Die Füchse haben Gruben...“ (um 1850)	69	Spielkarten (1852)	93
Die Hochzeit zu Kana (um 1850)	70	Glaube, Liebe, Hoffnung (1852/53)	94
Der barmherzige Samariter (um 1850)	70	Prophetie des Jesaias (um 1852)	94
Christus am Ölberg (1849)	71	Symbolische Umrahmung (um 1852)	95
Fahnenträger (um 1850)	72	Jahreswechsel 1852/53 (1852/53)	96
Manfreds Begräbnis (1849/50)	73	Nach Guido Renis „Aurora“ (1853)	97
Variante zu Manfreds Begräbnis (1849/50)	74	Am Seestrand (1851)	98
Darstellung der „Kraft“ (nach 1850)	75	Am Seestrand (Kinder mit Vogel) (1851)	98
Das Lutherlied I (um 1850)	76	Der Künstler in den Dünen von Blanken-	
Das Lutherlied II (um 1850)	77	berge bei Ostende (1851)	99
Das Lutherlied III (um 1850)	78	Ansicht von Dresden um 1850	99
Am Morgen (um 1850)	79	Schlosser, einen Koffer öffnend, mit Selbst-	
Abschied (1851)	79	bildnis Rethels (1852)	100
Zur Erinnerung (an 1849) (um 1850)	80	Des Künstlers Frau in Rom (1852)	100



1829

Einfangen von Stieren

Skizze des Dreizehnjährigen



Um 1833

Bonifaz (I)
(Bonifaz verwehrt den Seinen den Kampf)

Zeichnung, H. 0,353, B. 0,578



Um 1833

Bonifaz (II)
(Der Streit der Mörder um die Kleinodien)

Zeichnung, H. 0,354, B. 0,578



1834

Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach

Tuschzeichnung. H. 0,37, B. 0,542



Um 1834

Tod Arnolds von Winkelried

Tuschzeichnung, H. 0,41, B. 0,375



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Frauenlobs Tod (I)



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

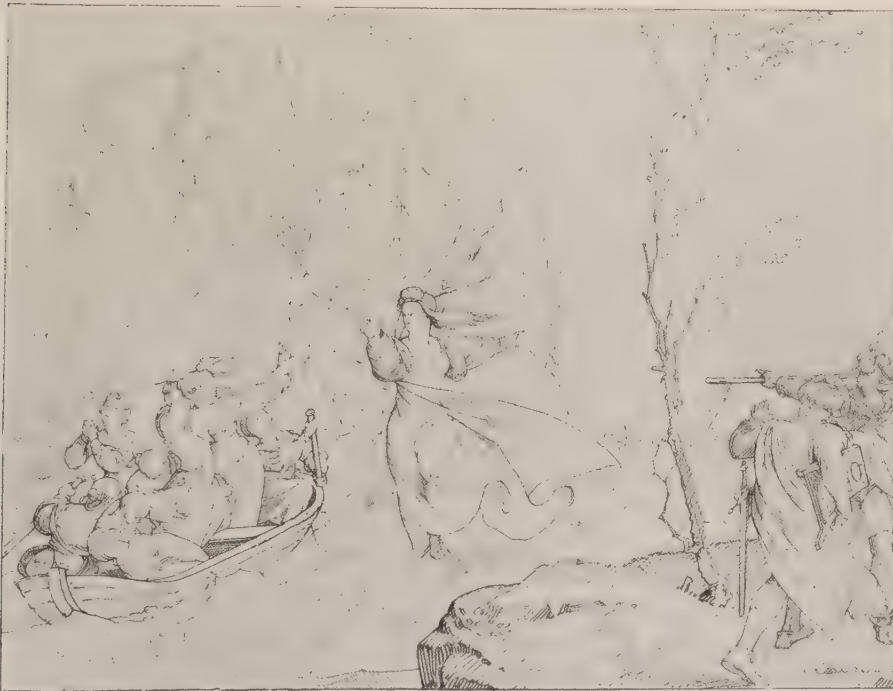
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Der Mäuseturm



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Pfalzgraf Hermann von Stahleck



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben Schwesternfelsen bei Oberwesel



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben Wächter



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 0,15, B. 0,205

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die Templer von Lahneck



1835

Moses erschlägt den Ägypter

Zeichnung



1836

Tuschzeichnung, H. 0,47, B. 0,21

Justitia



Justitia (erste Idee)

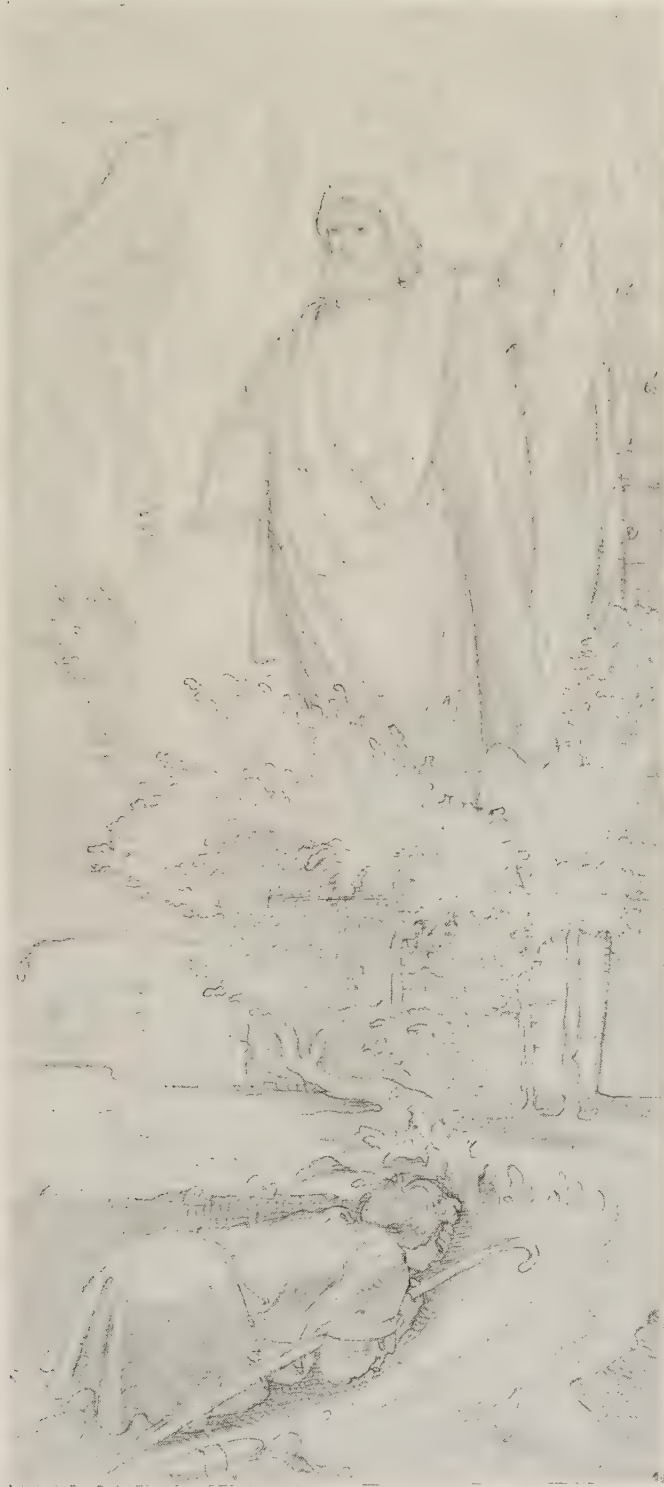
Reistiftzeichnung, H. 0,21, B. 0,25



Vor 1836

Rethels Mutter

Ölbild, H. 0,60, B. 0,45



Um 1839

Bleistiftzeichnung, H. 0,32, B. 0,15

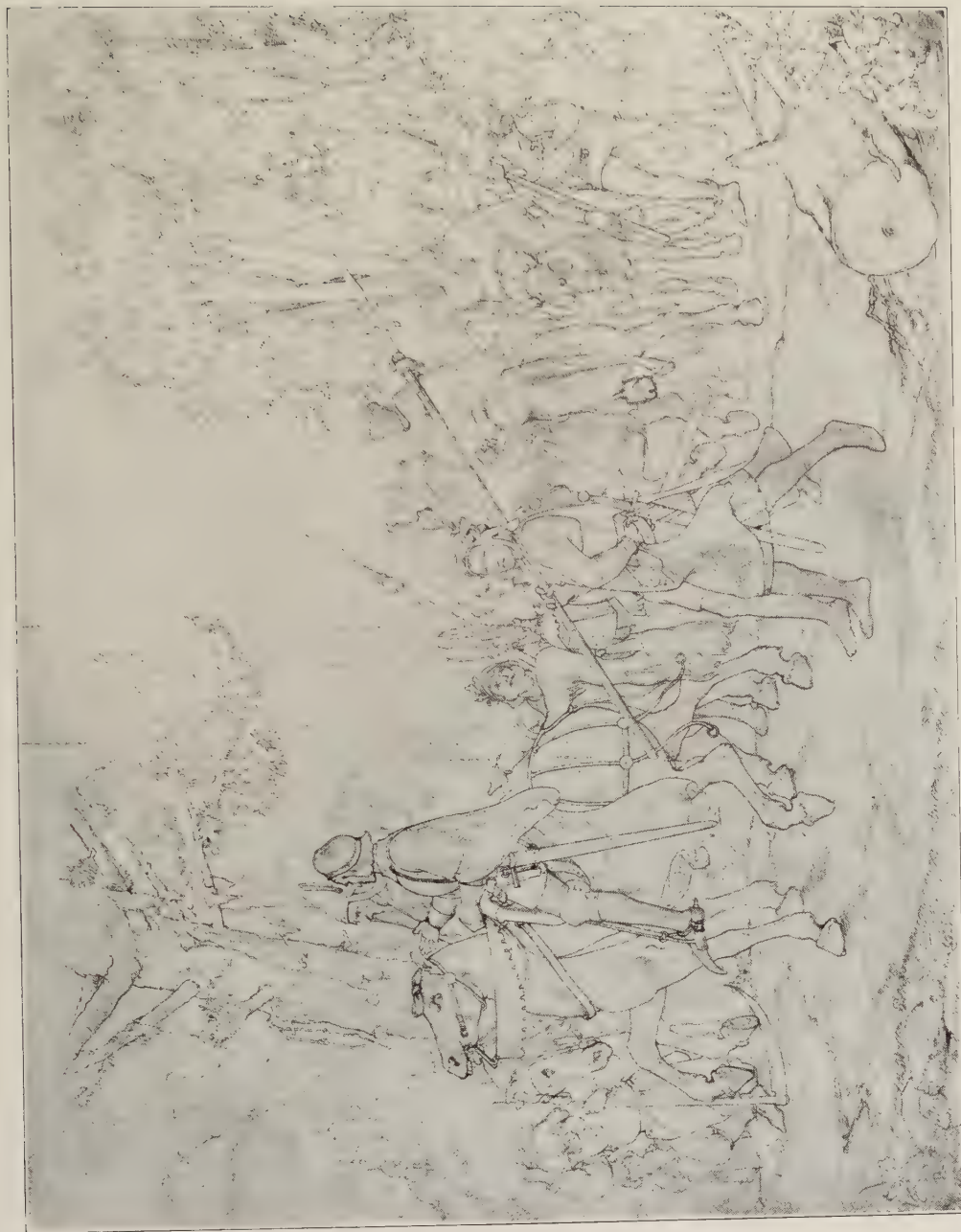
Moses vor dem feurigen Busch



Federzeichnung, H. 0,45, B. 0,595

Moses' Zorn

1839



Um 1839

Rudolf von Habsburg geleitet den Bischof Werner

Blitzzeichnung, H. 0,49, B. 0,63



Wie
Kriemhilde zu den Bräunnen fuhr.

Einundzwanzigstes Abenteuer.

Die Boten mögen reiten: wir wollen euch offenbaren,
Wie die edle Königin durch manches Land gefahren,
Und wo der junge Geiselher und Gernot sie verließ:
Sie hatten ihr gedienet, wie ihnen ihre Treue hieß.



Wie Dankwart
Gefraten erschlug.

Sechszundzwanzigstes Abenteuer.



Die sie nun alle waren gekommen an den Strand,
 Begann der König zu fragen: „Wer soll uns durch das Land
 Die rechten Wege weisen, daß wir nicht irre fahren?“
 Da sprach der starke Volker: „Deß will ich euch bewahren!“ —



Wie Rüdiger Günthern empfing.

Siebenundzwanzigstes Abenteuer.

Da ging der edle Markgraf, wo er die Frauen fand,
 Sein Weib mit seiner Tochter, und sagte unverwandt,
 Welche freudige Märe so eben er vernommen:
 Daß ihrer Herrin Brüder in sein Haus wollten kommen.



Wie die Burgunden mit den Heinen stritten.



Dreiunddreißigstes Abenteuer.

Als der kühne Dankwart unter die Thüre trat,
Und er Gheles Gefinde weiter zu weichen bat:
Da war mit Blute beronnen alles sein Gewand,
Er trug ein scharfes Wappen entblößt in seiner Hand.



Wie sie die Toten herauswarfen.

Vierunddreißigstes Abenteuer.

Die Herren setzten müde sich nieder und ruhten aus.
 Volker und Hagen gingen vor den Saal hinaus.
 Es lehnten sich über die Schilde die übermüthigen Degen
 Und begannen beide spöttlicher Rede zu pflegen.





Wie die Königin den Saal verbrennen ließ.

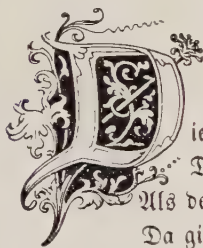
Sechshunddreißigstes Abenteuer.

Nun bindet ab die Helme!" sprach Hagen der Degen:
 „Ich und mein Gefelle wollen euer pflegen;
 Und greifen Ezels Mannen uns noch einmal an,
 So warne ich meine Herren so schnell als ich nur kann.“



Wie der Markgraf Rüdiger erschlagen ward

Siebenunddreißigstes Abenteuer.



ie fremden Recken hatten gut Morgenwerk gethan,
Da kam Gotelindens Mann zu Hofe an.
Als der auf beiden Seiten den großen Jammer sah,
Da ging es dem Getreuen bis zu heißen Thränen nah.



Wie Herrn Dietrichs Mannen alle
erschlagen wurden.



Achtunddreißigstes Abenteuer.

Da hörte man allenthalben also jammervollen
Weheruf, daß Thürme und Palast davon erschollen.
Das hörte auch ein Degen Dieterichs von Bern,
Der lief mit der schweren Kunde eilig zu seinem Herrn.



Wie Gûnther und Hagen und
Kriemhilde erschlagen wurden.

Neununddreißigstes Abenteuer.

Da nahm der Herr Dietrich selber sein Gewand;
Ihm half, daß er sich waffnete, der alte Hildebrand.
Da klagte also kläglich der kräftige Mann,
Daß von seiner Stimme das Haus zu dröhnen begann.



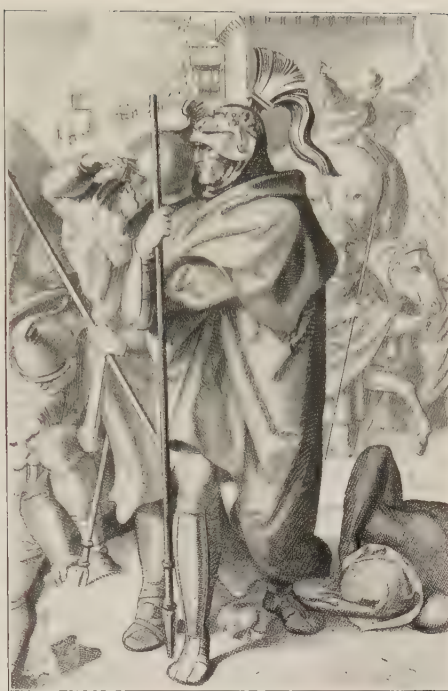
Metzzeichnung, H. 0,355, B. 0,18

Frauenlobs Tod (II)

1840



Moses

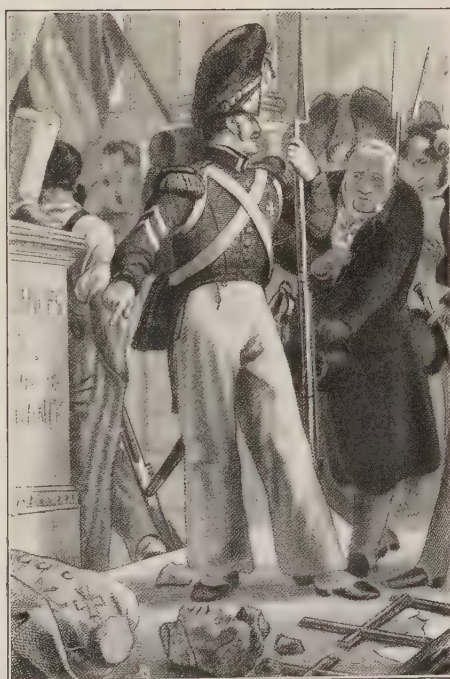


Hannibal



Wittekind's Taufe

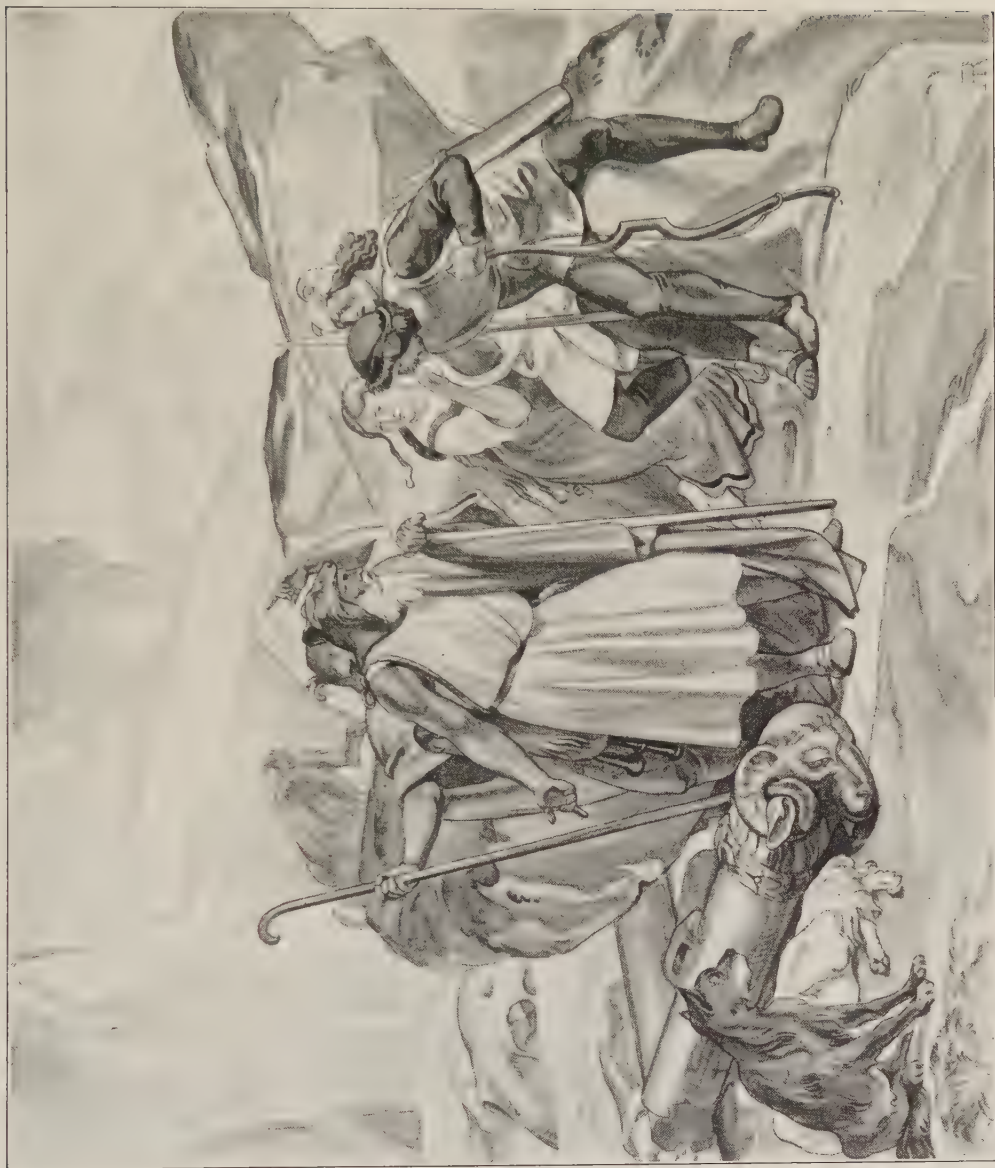
1841—1844



Szene aus der Julirevolution 1830

Stahlstiche

Aus den Illustrationen zu Rottecks Weltgeschichte



1842–1844

Der Karthagerzug über die Alpen I

Aquarell, H. 0,32, B. 0,35



1842—1844

Aquarelli, II. 0.32. B. 0.43

Der Karthagerzug über die Alpen II

„Livius XXI, XXXII. Die Karthager setzen über die Druentia und geraten beim Anblick der Alpen und ihrer dürftigen Bewohner in Furcht und Schrecken“



1842—1844

Der Karthagerzug über die Alpen III

Aquarell, H. 0,32, B. 0,43

„Livius XXI, XXXIII. In einem Engpasse wird den Karthagern von dem Feinde hart zugesetzt; die Pferde, durch das Geschrei scheu geworden, richten große Verwirrung an“



1842—1844

Aquarell, H. 0,32, B. 0,41

Der Karthagerzug über die Alpen IV

„Livius XXI, XXXV. Die Karthager, auf der Spitze der Alpen angelangt, geraten, müde und so vieles Ungemachs überdrüssig, in ungeheure Angst“



1842—1844

Der Karthagerzug über die Alpen V

„Livius XXI, XXXV. Viele Karthager brechen samt ihren Lasttieren mit dem Eise durch und stürzen in einen unermesslichen Abgrund“

Aquarell, H. 0,32, B. 0,43



1842—1844 und 1852

Der Karthagerzug über die Alpen VI

„Livius XXI, XXXV. Hannibal zeigt auf einem Bergvorsprung seinen Kriegern Italien und die am Fuß der Alpen um den Padus liegenden Gefilde“

Aquarell, H. 0,32, B. 0,41



1842—1844

Der Karthagerzug über die Alpen

„Die Karthager brechen mit dem Eise durch.“ Als V. gedachtes, vom Künstler im Rahmen des Werkes unterdrücktes Blatt

Aquarell, H. 0,32, B. 0,43



1852

Bleistift auf Pauspapier, H. 0,45, B. 0,33

Veränderte Fassung der Hannibalgestalt im Karthagerzug über die Alpen



1847

Karl's Fresken I (1840—1862): Besuch Ottos III. im Grabe Karls

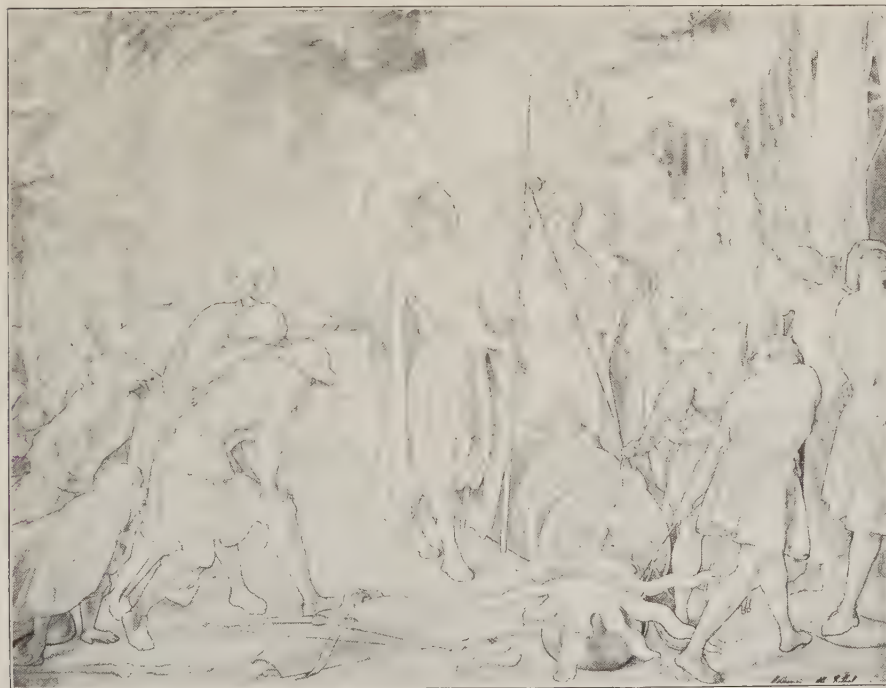
Fresko, H. 4,30 B. 6,10



1840

Tuschzeichnung mit Gold, H. 0,482, B. 0,644

Entwurf zu „Otto's III. Besuch im Grabe Karls“



1840

Bleizeichnung, H. 0,485, B. 0,644

Entwurf zum „Sturz der Irmensäule“



Vor 1847

Entwurf zum Kopfe des toten Karl

Aquarell, H. 0,525, B. 0,36



Fresko, H. 5,60, B. 6,60

Karls Fresken II (1840—1862): Der Sturz der Irmensäule

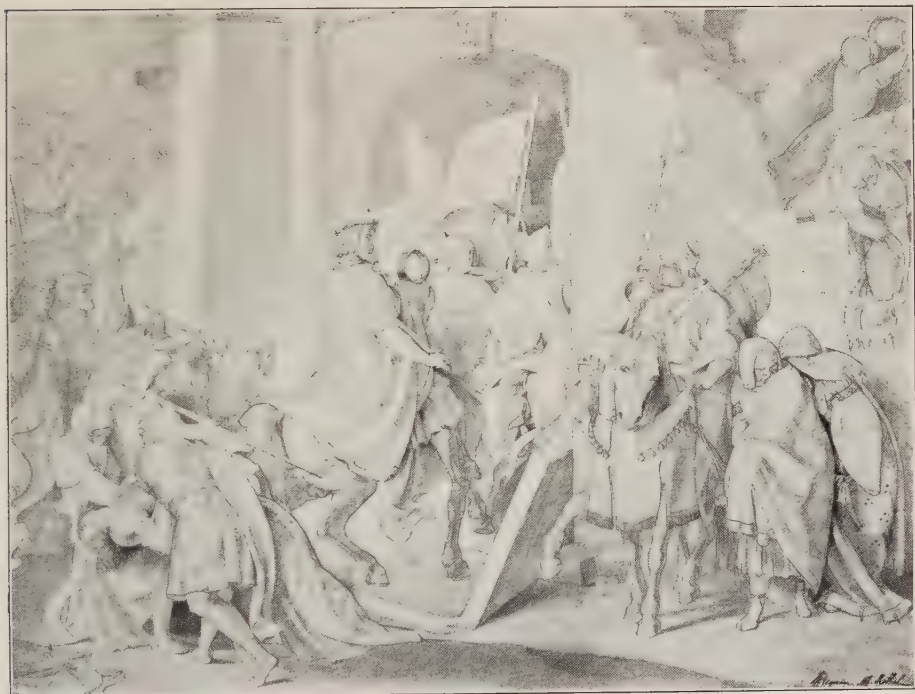
1848



1840

Bleizeichnung, H. 0,490, B. 0,645

Entwurf zur „Schlacht bei Cordova“



1844

Bleizeichnung, H. 0,485, B. 0,646

Entwurf zum „Einzug in Pavia“



1849 und 1850

Karls Fresken III (1840—1862):



Die Schlacht bei Cordova

Fresko, H. 5,60, B. 6,60



Ausschnitt aus der „Schlacht bei Cordova“



Ausschnitt aus der „Schlacht bei Cordova“



1850 und 1851

Karls Fresken IV (1840—1862)



Der Einzug in Pavia

Fresko, H. 5,60, B. 6,60

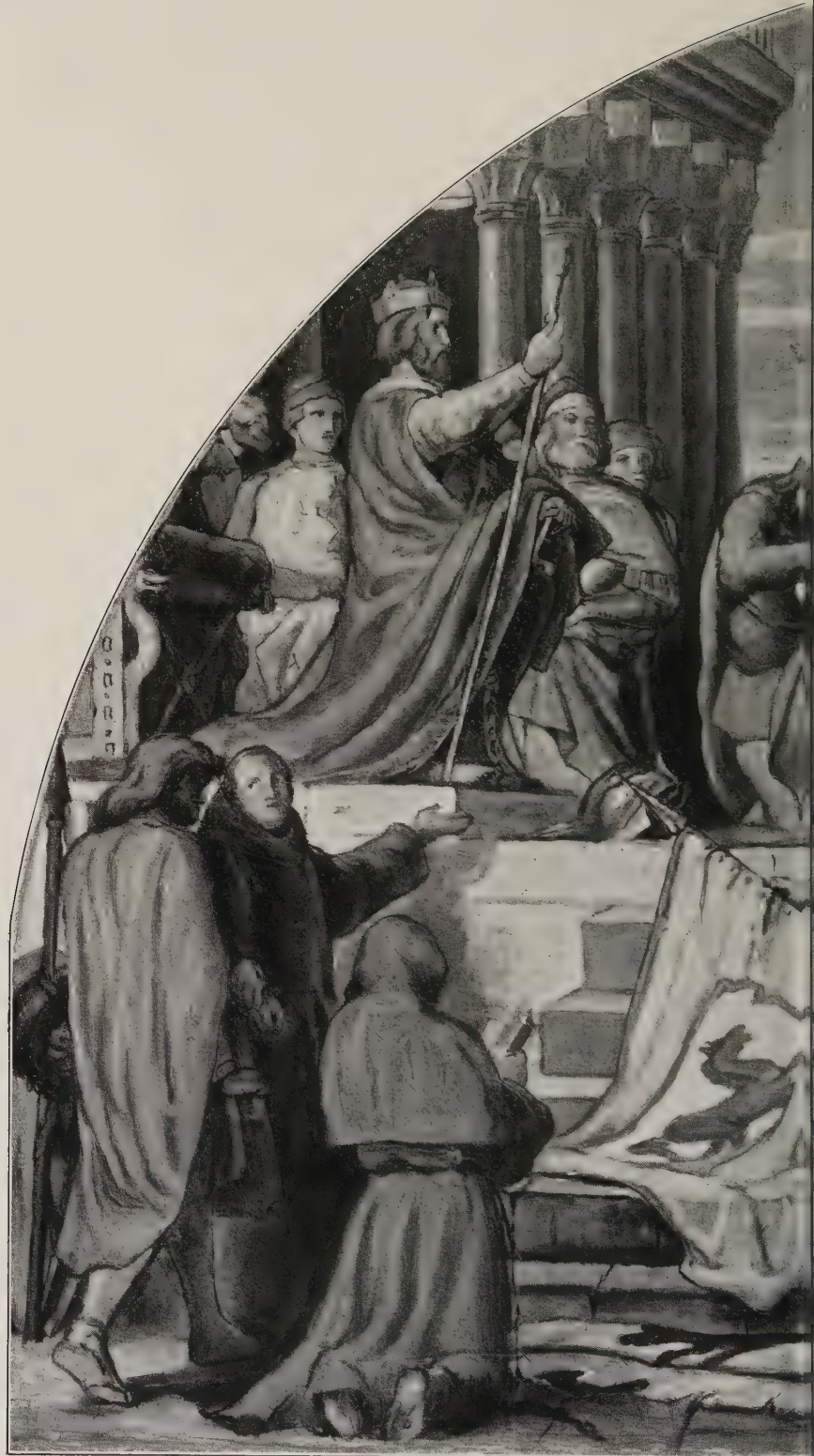


Ausschnitt aus dem „Einzug in Pavia“



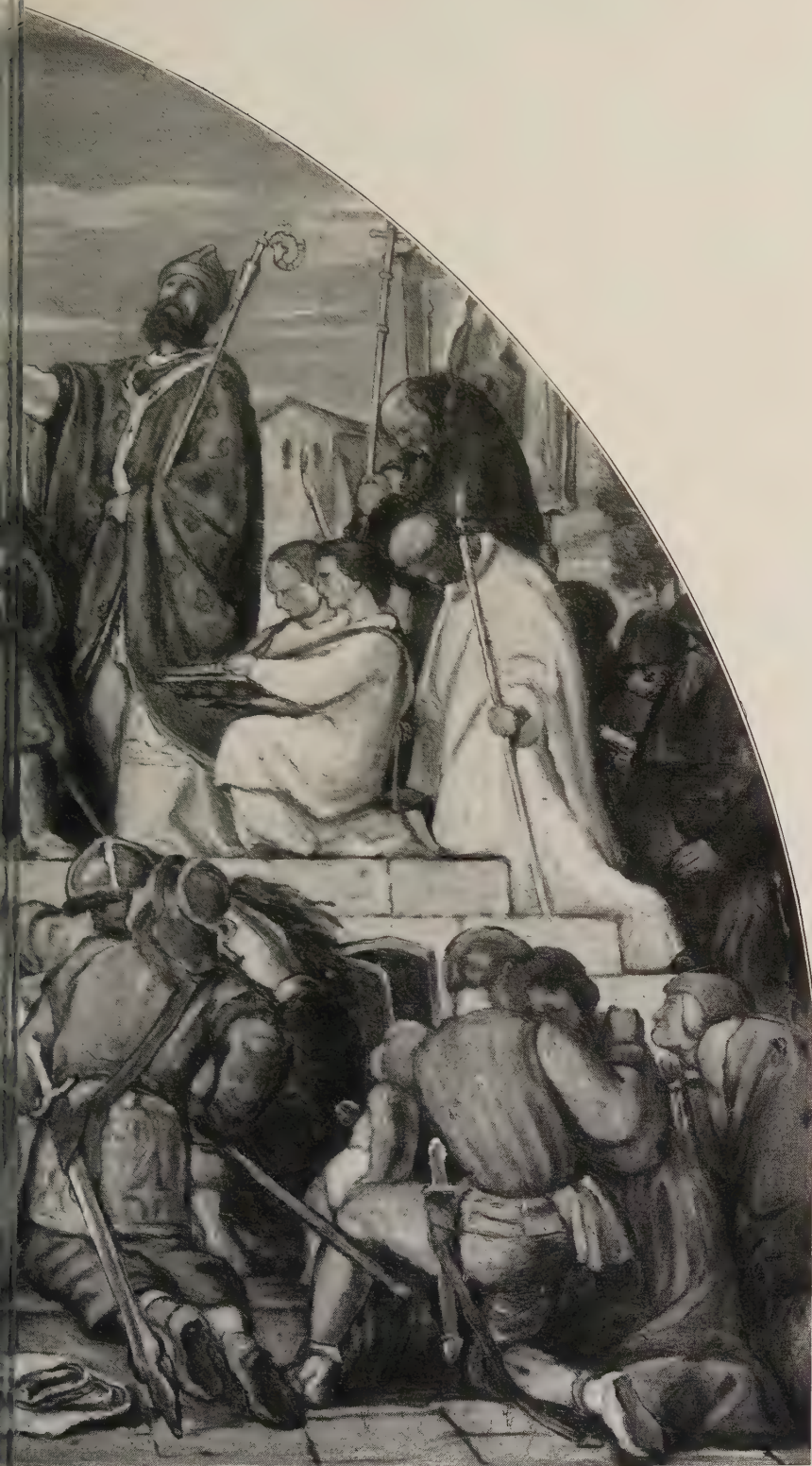
1840

Ausschnitt aus dem Entwurf zur „Taufe Wittekindes“ (überarbeitet 1852)



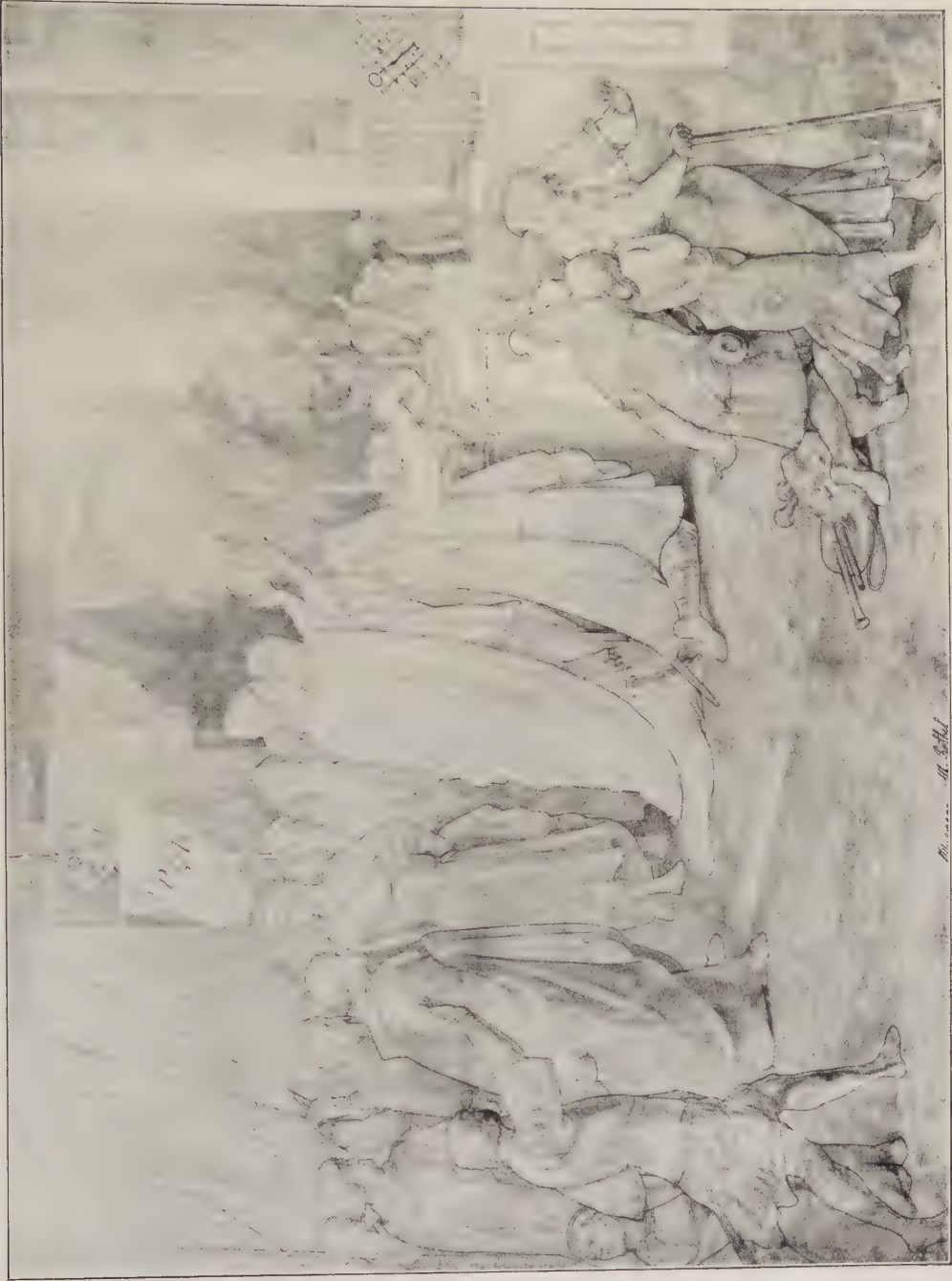
1852

Karls Fresken V (1840–
Nach einer farbigen



Ölskizze H. 0,485, B. 0,56

Die Taufe Wittekinds
Ölskizze Rethels



Bleizeichnung, H. 0,488, B. 0,642

Entwurf zur „Krönung Karls in Rom“

1840

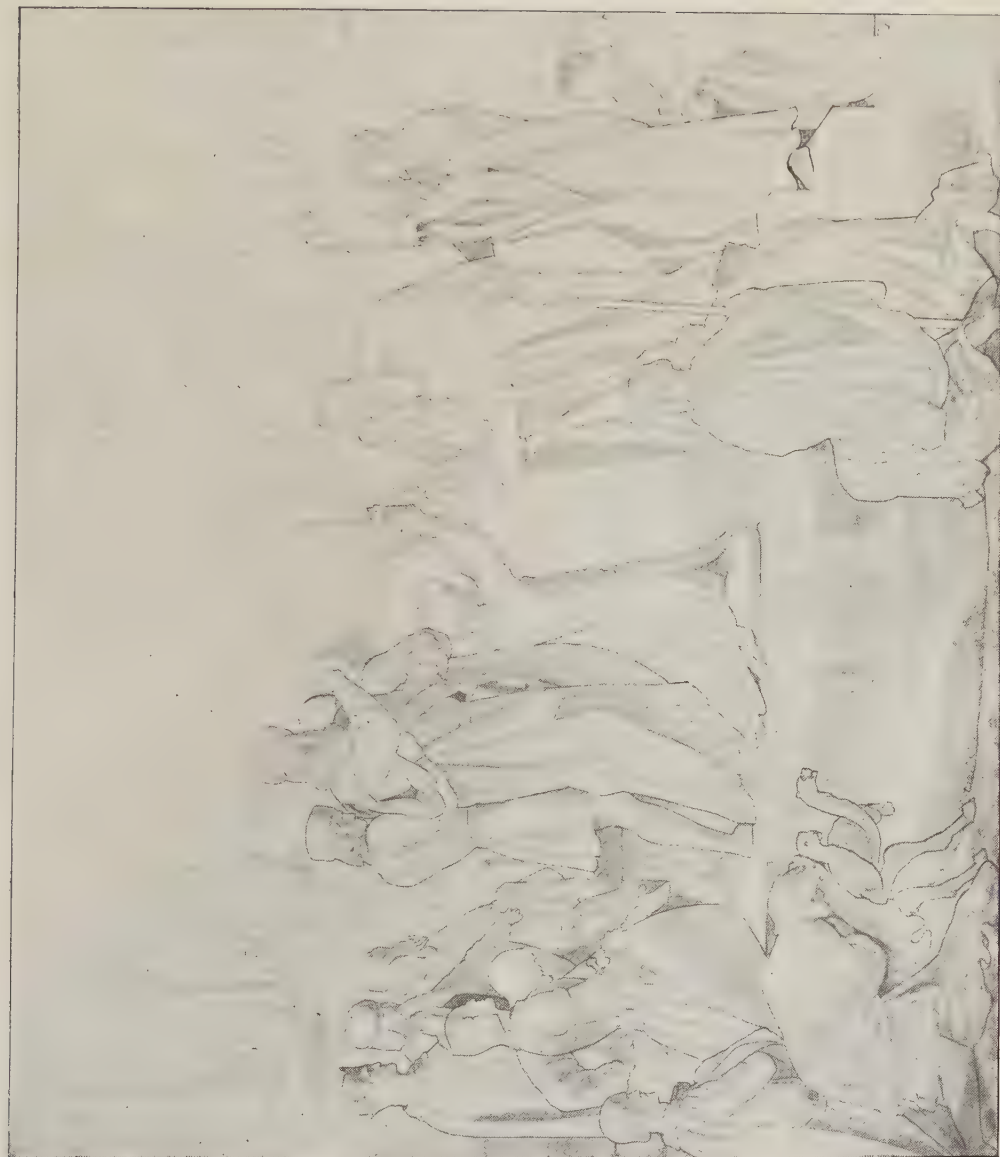


1841

Entwurf zum „Bau der Münsterkirche in Aachen“

Steindruck, H. 0,485, B. 0,650

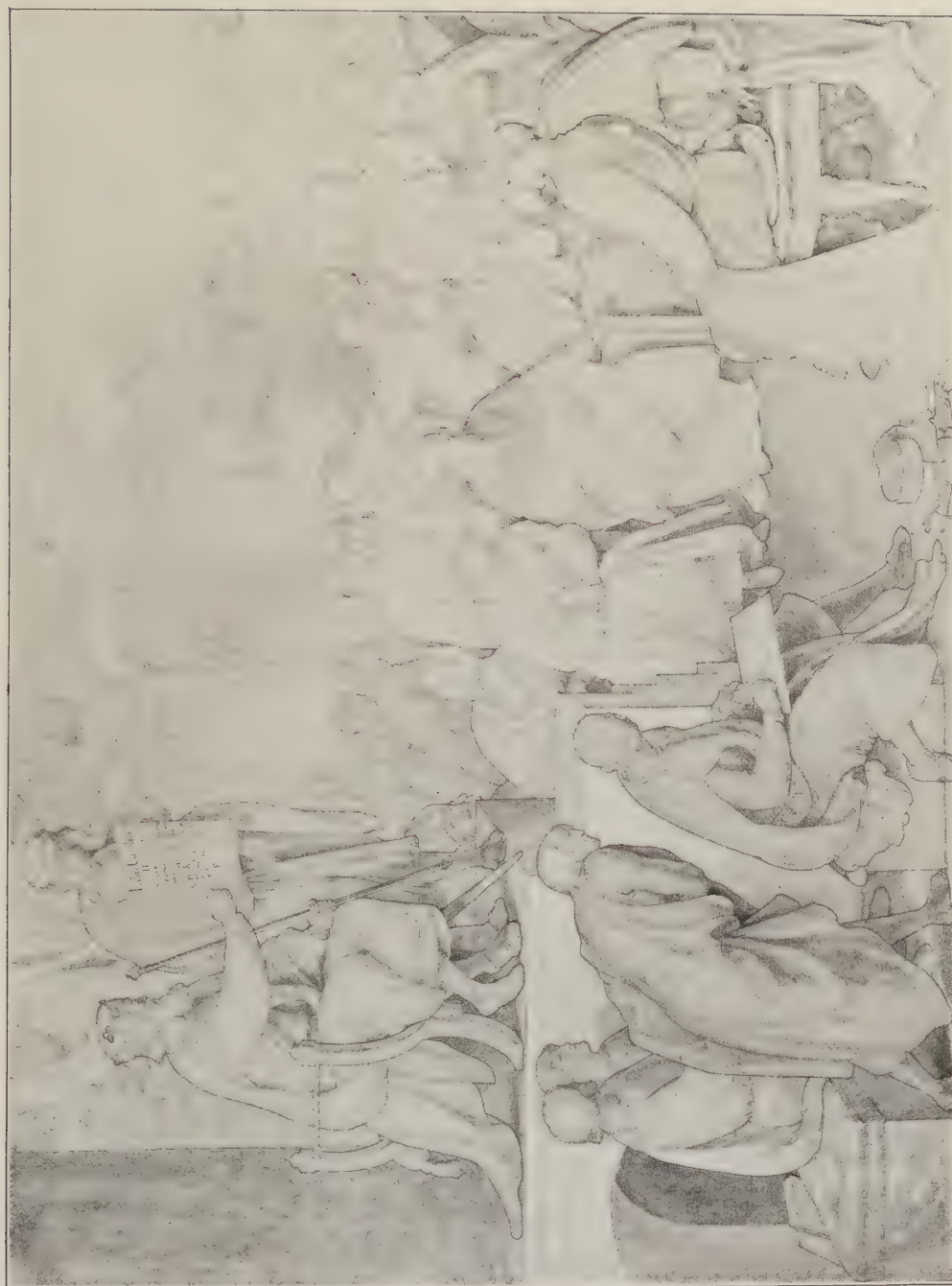
M. Schell



1840

Entwurf zur „Krönung Ludwigs des Frommen“

Bleizelchnung, H. 0,563, B. 0,650



1840

Entwurf zur „Synode von Frankfurt“

Bolzzeichnung, H. 0.487, B. 0.613



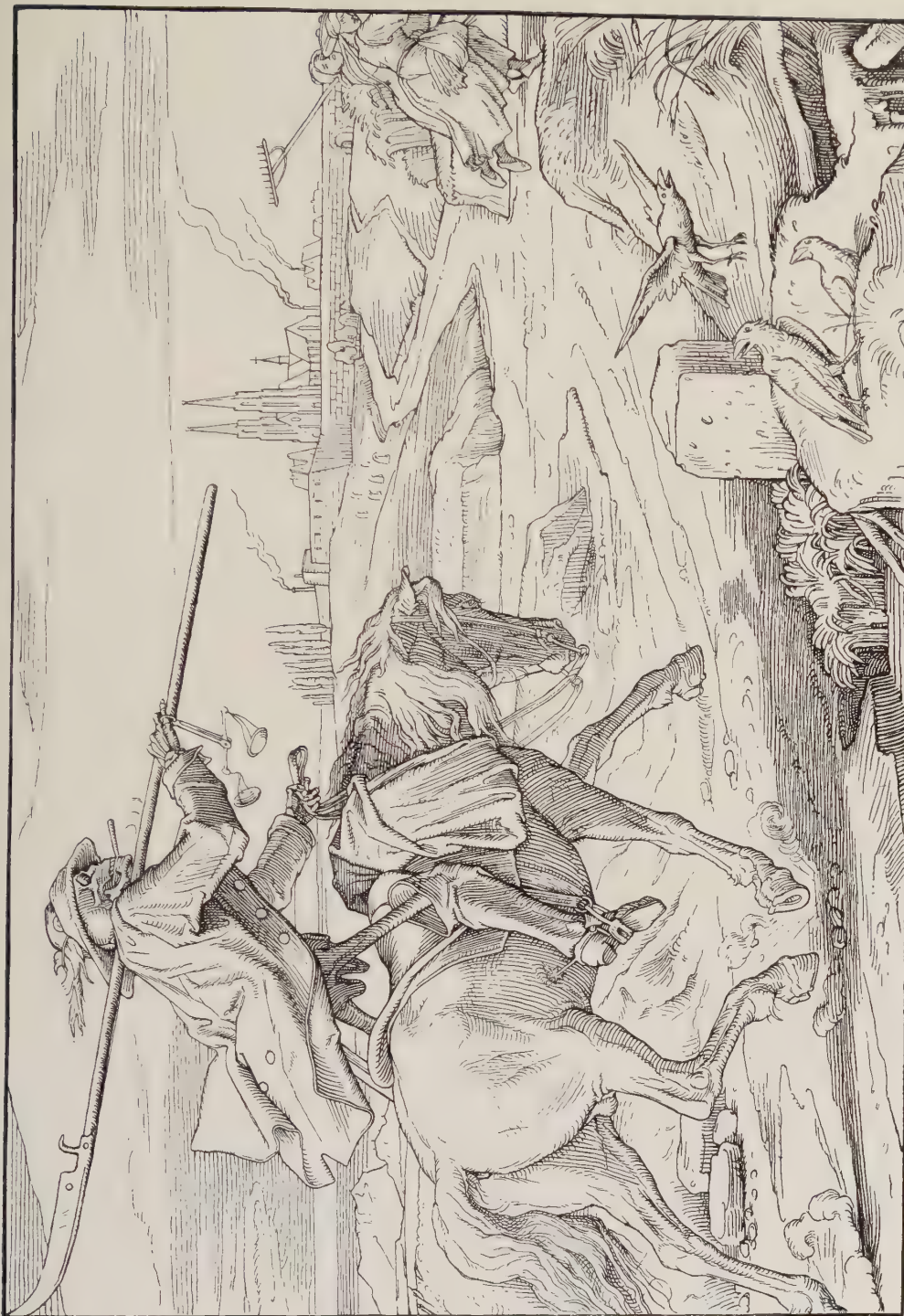
1845 Entwurf zu „Karl der Große in der Reichsversammlung zu Aachen empfängt die Gesandten Harun al Raschids“
 Holzzeichnung, H. 0,484, B. 0,639



Holzschnitt H. 022, B. 032

Auch ein Totentanz I

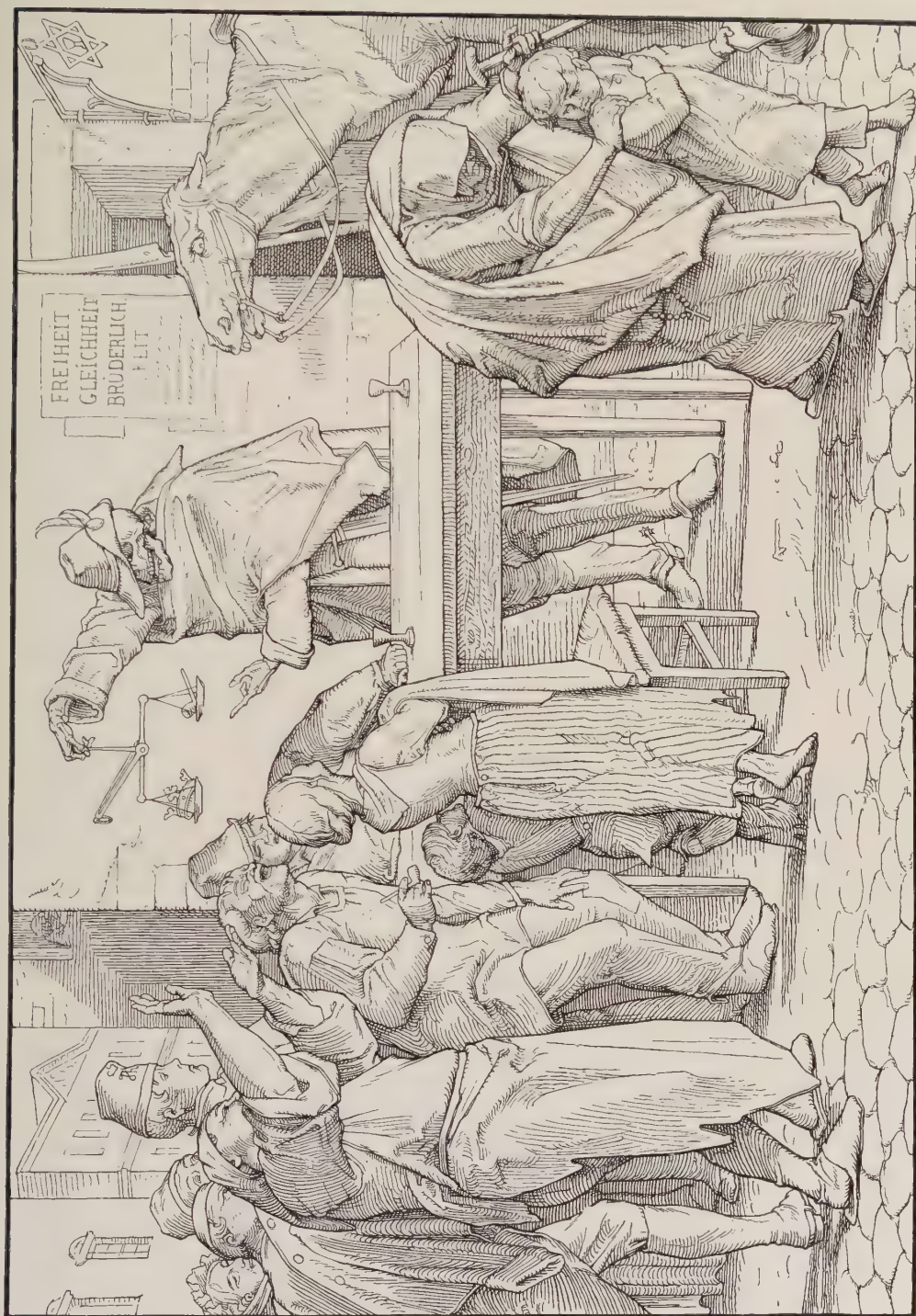
1849



1849

Auch ein Totentanz II

Holzschnitt, H. 022, B. 032



1849

Auch ein Totentanz III

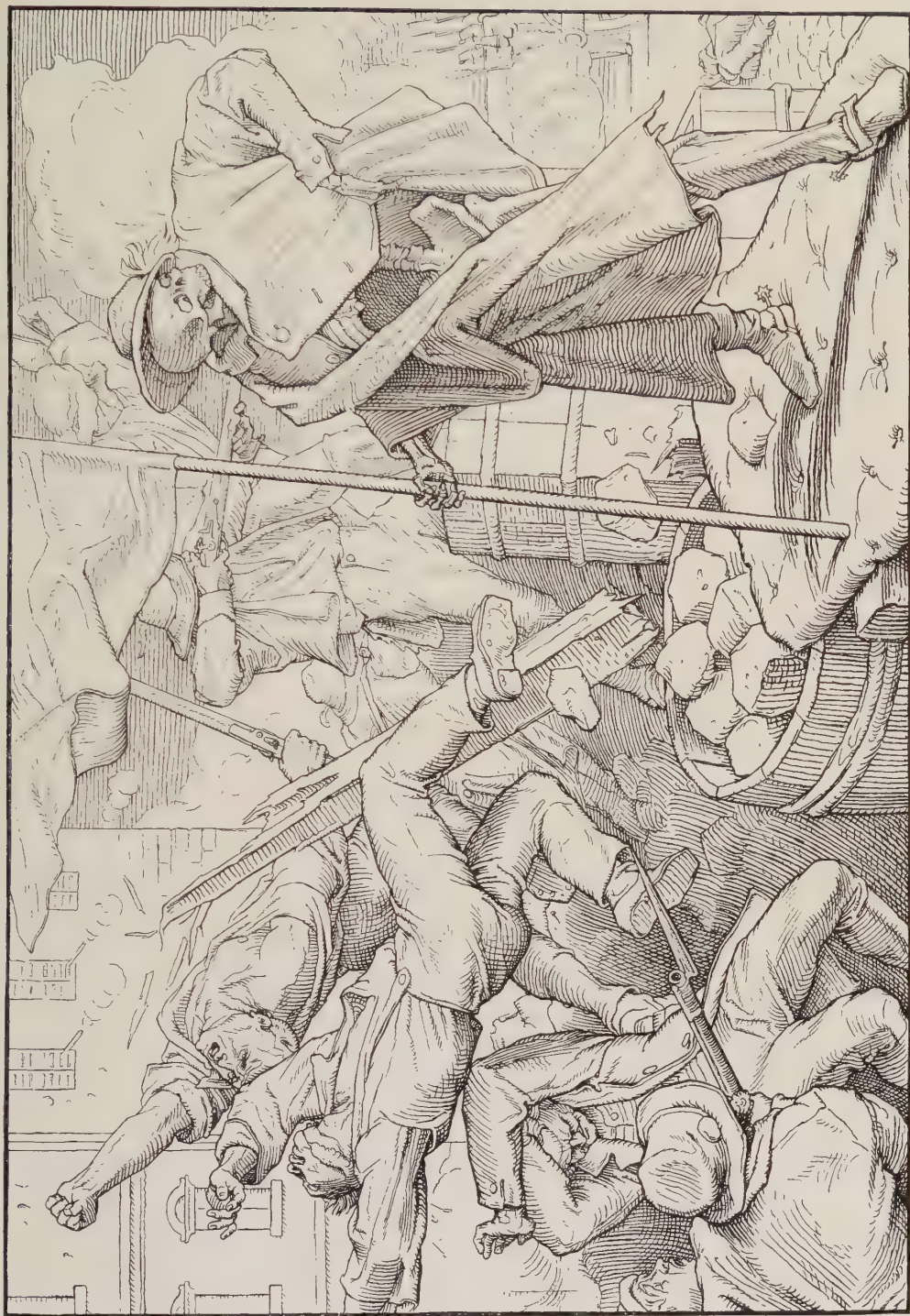
Holzschnitt, H. 0,22, B. 0,32



1849

Auch ein Totentanz IV

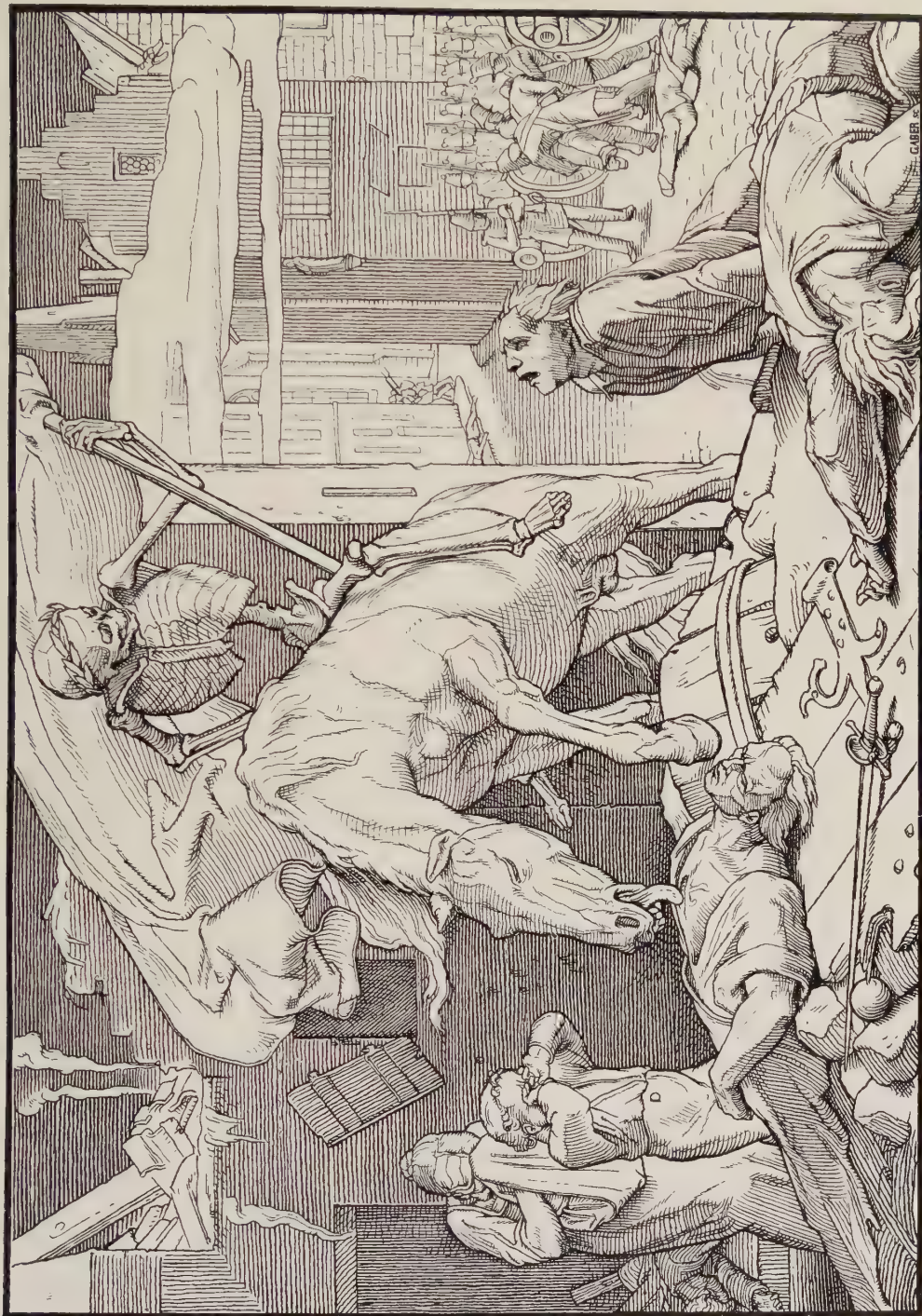
Holzschnitt. H. 0,22, B. 0,32



1849

Auch ein Totentanz V

Holzschnitt, H. 0,22, B. 0,32



1849

Auch ein Totentanz VI

Holzschnitt, H. 0,22, B. 0,32



1848

Straßenkampfszene

Bleistiftzeichnung, H. 0,20, B. 0,14



Um 1850

Künstlers politisches Bekenntnis zu 1848/49

Bleistift, H. 0,21, B. 0,33



Vor 1847 (?)

Erster Entwurf zum „Tod als Diener“

Bleistift, H. 0,16, B. 0,25



Um 1848

Bleistiftzeichnung, H. 0,309, B. 0,274

Der Tod als Diener



1847

Bleistift mit Tusche, H. 0,385, B. 0,33

Der Tod als Feind (Erwürger)

Erstes Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831



1851

Holzschritt, H. 0,30, B. 0,27

Der Tod als Freund.

Freiweggehen aus der Akademie der Geisteswissenschaften von H. Gierker
in Dresden

Verfahren des H. Schulte (D. Gierker) (für T. Gierker und Gierker) und Gierker
in T. Gierker.



1851

Bleistiftzeichnung, H. 0,306, B. 0,277

Der Tod als Freund
Erste Fassung



Um 1850

Saulus-Paulus: Steinigung des Stephanus durch Saulus

Sepia, H. 0,46, B. 0,305



Um 1850

Saulus-Paulus

Tuschzeichnung, H. 0,405, B. 0,029



Um 1850

Das Opfer zu Lystra

Sepla, H. 0,305, B. 0,32



Um 1850

Holzchnitt, H. 0,13, B. 0,135

Paulus bekehrt den Kerkermeister



Um 1850

Holzchnitt, H. 0,115, B. 0,14

„Die Füchse haben Gruben . . .“



Um 1850

Holzschnitt, H. 0,12, B. 0,14

Die Hochzeit zu Kana



Um 1850

Bleistift, H. 0,185, B. 0,25

Der barmherzige Samariter



Bleistift mit Sepia, H. 0,29, B. 0,38

Christus am Ölberg

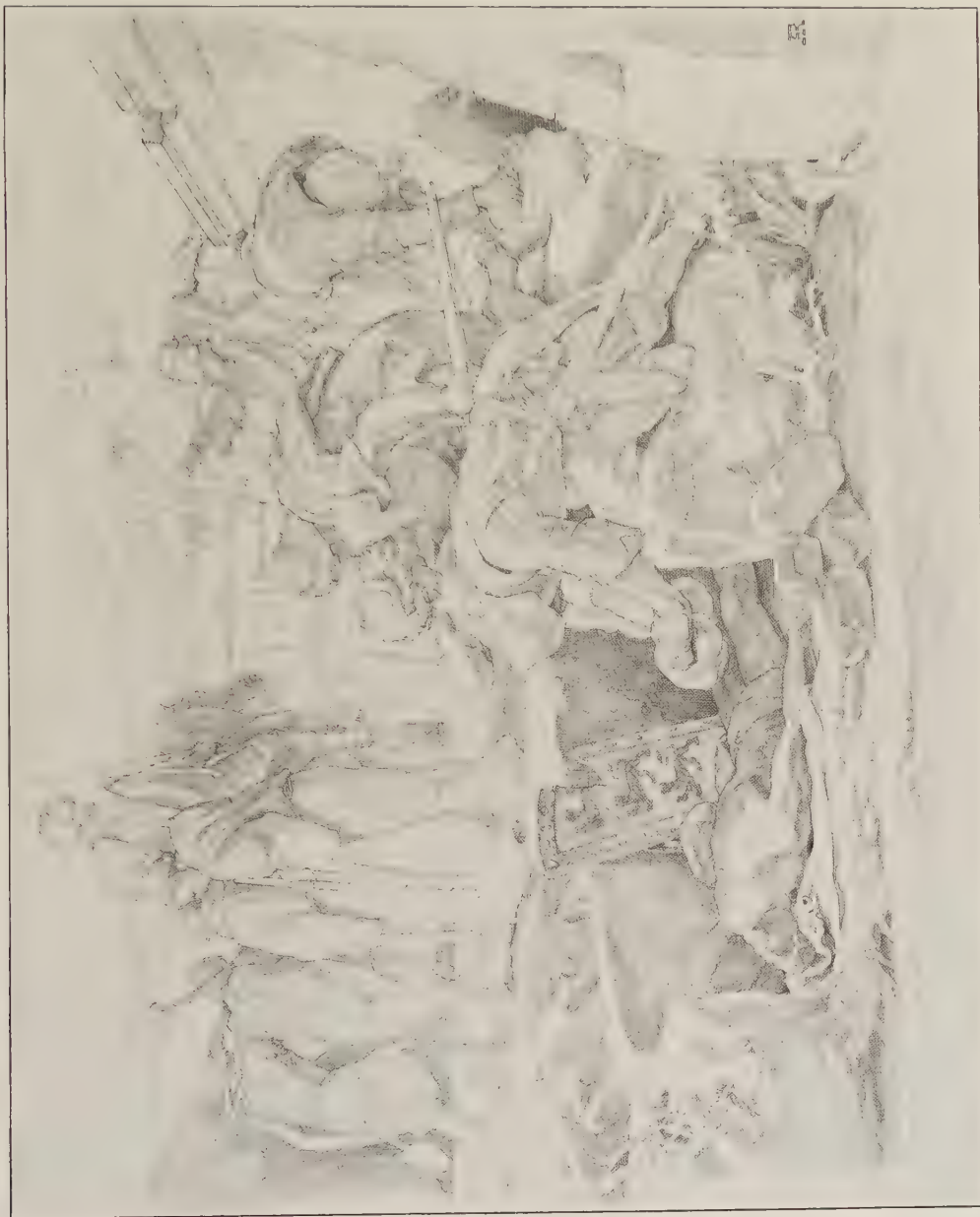
1849



Um 1850

Fahnenträger

Tuschzeichnung, H. 0,385, B. 0,32



Tuschzeichnung, H. 0,46, B. 0,57

Manfreds Begräbnis
(Nach Dante, Purgatorio)

1849—1850



1849—1850

Variante zu Manfreds Begräbnis

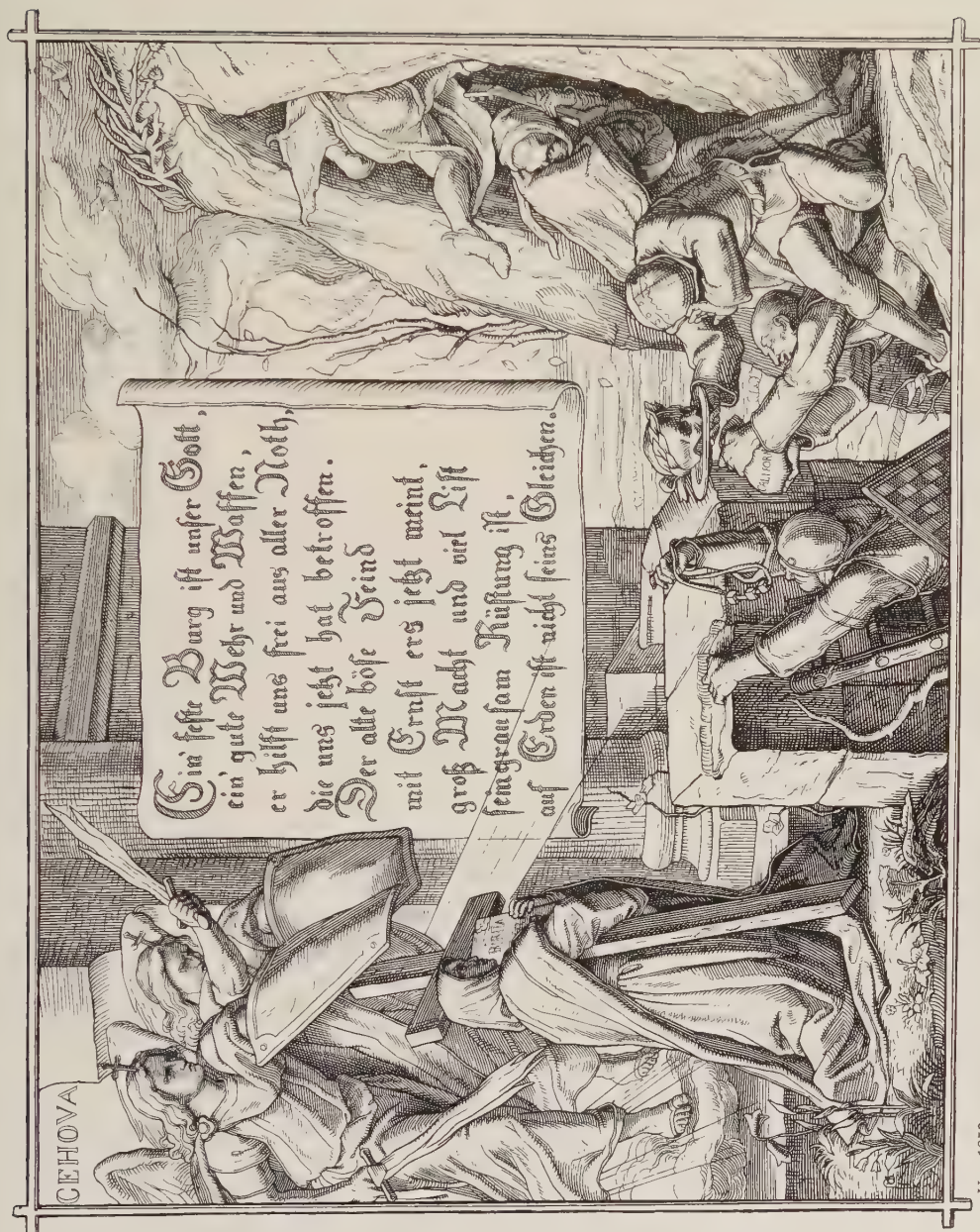
Bleistiftzeichnung. H. 0,395, B. 0,530



Nach 1850

Darstellung der „Kraft“
Phrygier bändigen das Pferd

Bleistiftzeichnung, H. 0,405, B. 0,305



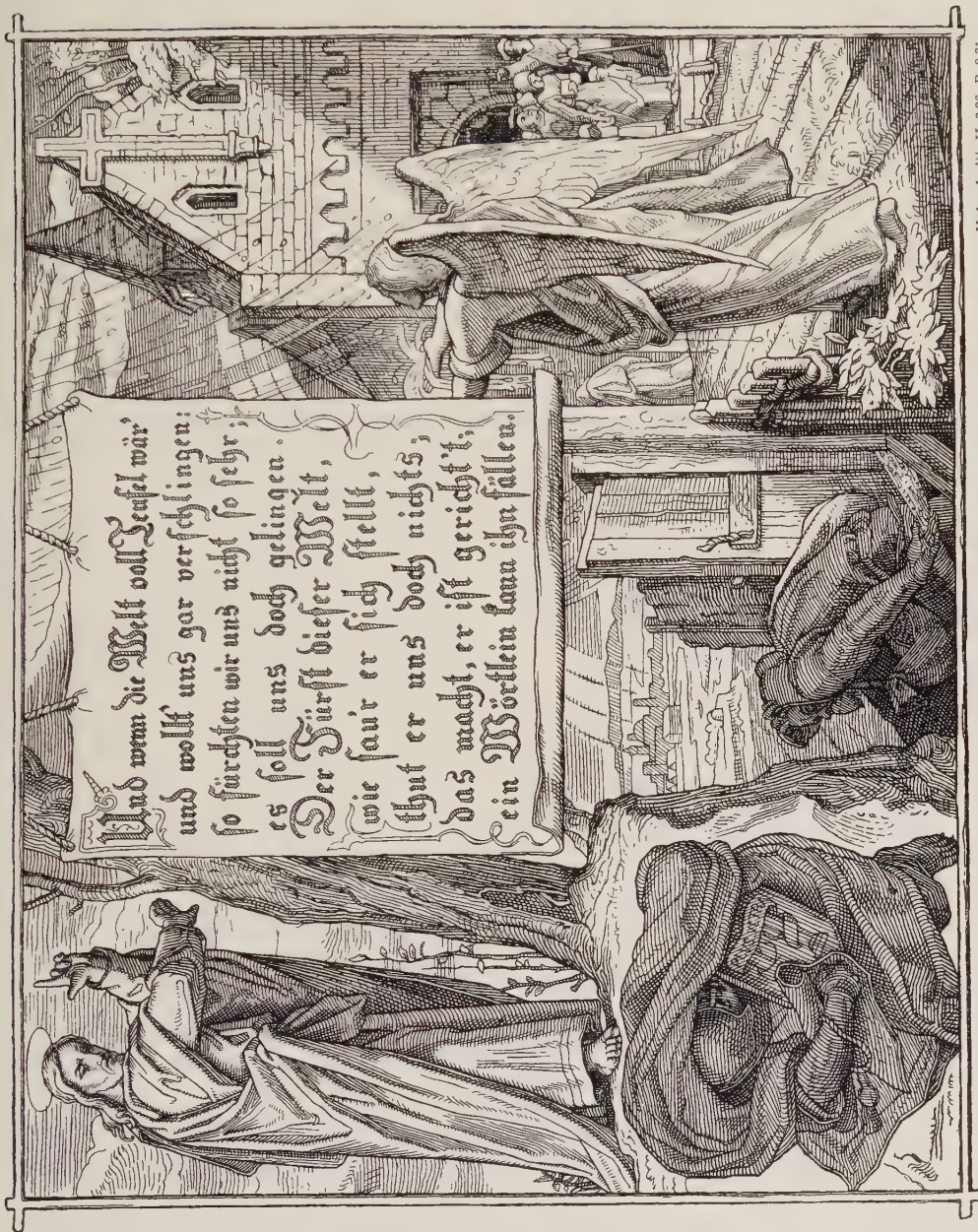
GEHOVA

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen,
er hilft uns frei aus aller Noth,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alte böse Feind
mit Crust ers jetzt weint,
groß Macht und viel List
sein grau sam Rüftung ist,
auf Erden ist nicht seins Gleichen.

Um 1850

Das Lutherlied I

Holzschnitt, H. 0,26, B. 0,31



Holzschnitt, H. 0,26, B. 0,31

Das Lutherlied II

Um 1850



Mit unsrer Macht ist nichts getan
Wir sind gar bald verloren;
Es streift für uns der reiche Mann,
Den Gott selbst hat erloren.
Fragst du, wer er ist?
Er heißt Jesus Christ, der Herr Zebaoth,
Und ist kein ander-Gott,
Das Feld-muß-er-behalten!

Um 1850

Das Lutherlied III

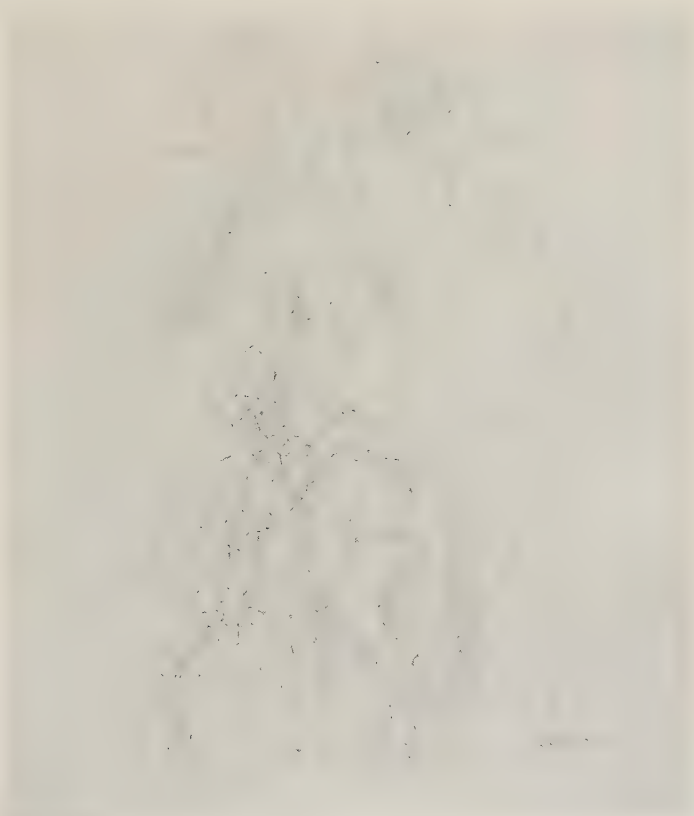
Holzschnitt. H. 0,26, B. 0,31



Um 1850

„Am Morgen“

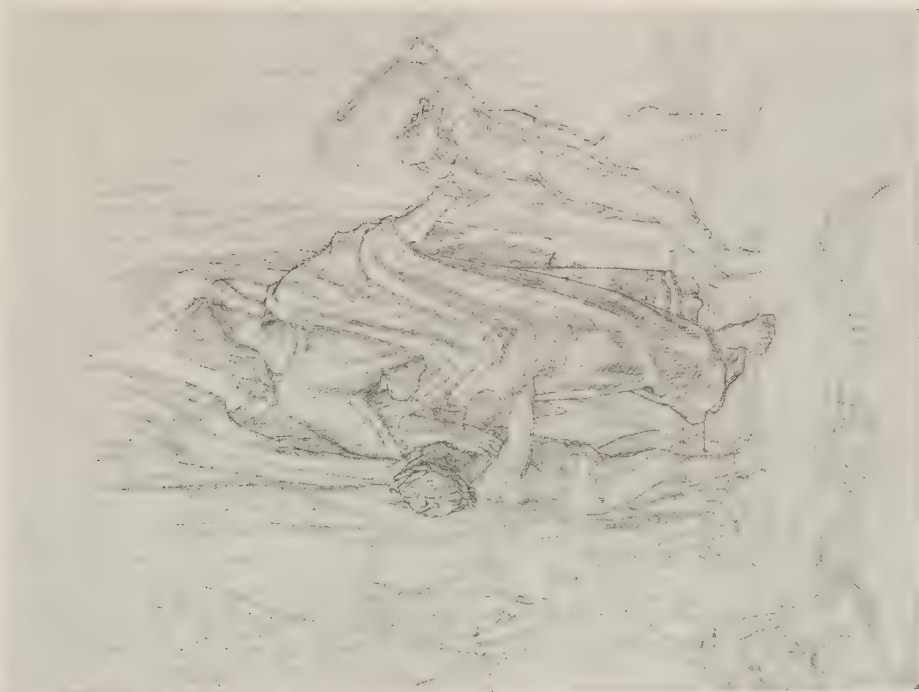
Bleistiftzeichnung, H. 0,22, B. 0,32



1851

Abschied

Bleistiftzeichnung, H. 0,21, B. 0,19



Um 1850

Bleistiftzeichnung, H. 0,305, B. 0,205

Zur Erinnerung (an 1849)



1851

Bleistiftzeichnung, H. 0,21, B. 0,14

„Erinnerung“
Modellzeichnung zu einer Bühnenfigur



„Widmung“



„Liebesbotschaft“



„Die Menschen“



„Morgenrot und Tod“



„Quelle“

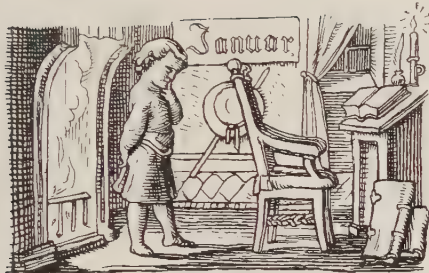
1851

Federzeichnungen, ziemlich Originalgröße

Illustrationen zu handschriftlichen Gedichten von Rethels Braut



Das neue Jahr



1850

Kalenderbilder für 1851

Holzschnitte, ziemlich natürliche Größe



Das alte Jahr

1850

Kalenderbilder für 1851

Holzschnitte, ziemlich natürliche Größe



1852

Federzeichnungen, etwas unter Naturgröße

Illustrationen zu einem handschriftlichen Drama „Alfred der Große“ von Rethels Frau



Federzeichnung, H. 0,28, B. 0,375

Alfred der Große

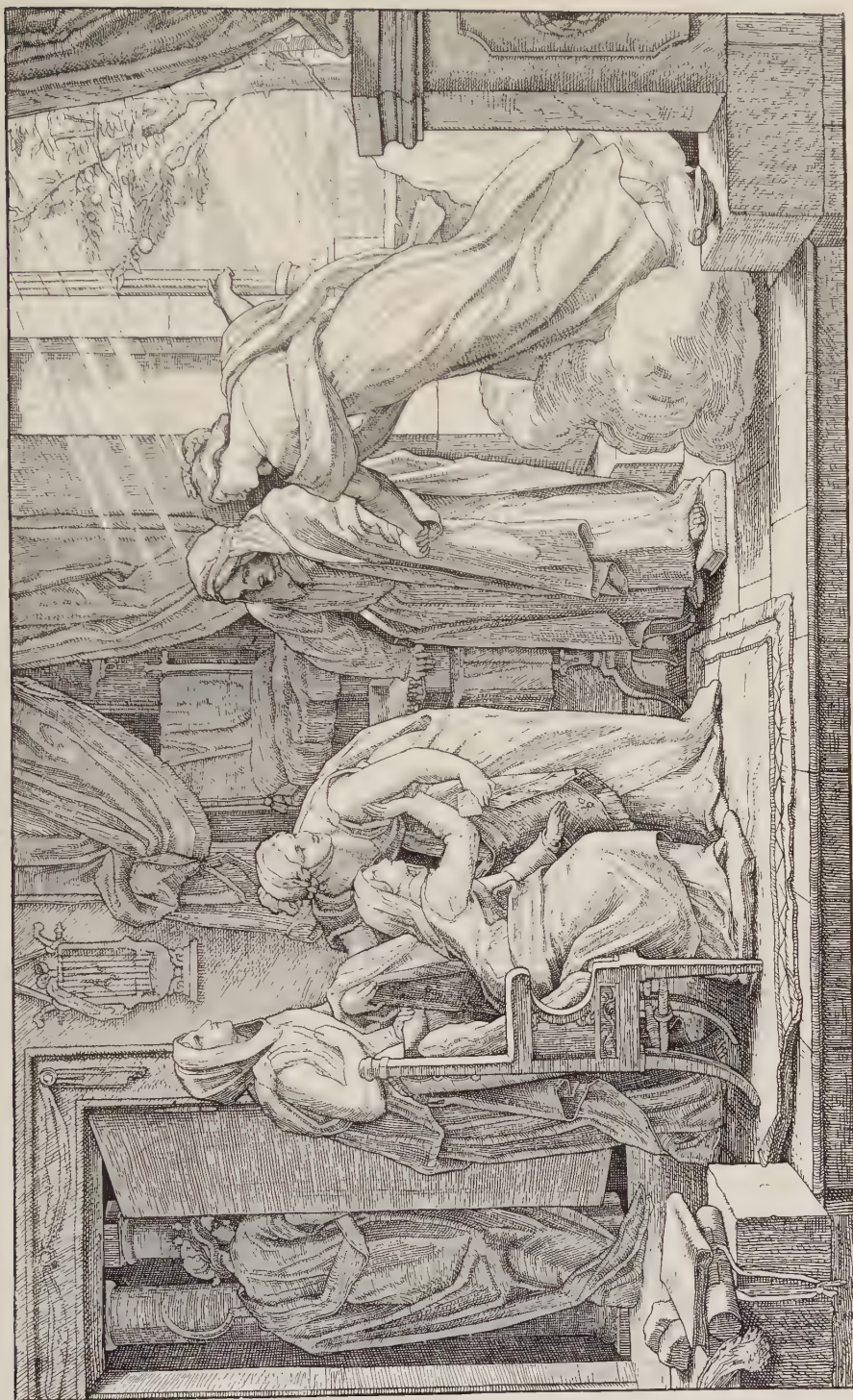
Um 1852



1839, neu gezeichnet 1852

Bleistiftzeichnung, H. 0,12, B. 0,14

David gesalbt



Holzschnitt, H. 0,29, B. 0,46

Genesung

1852



1839 und 1852

Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche

Bleistiftzeichnung, H. 0,438, B. 0,59



Bleistiftzeichnung mit Wasserfarben, H. 0,355, B. 0,515

Frauenlobs Begräbnis (III)

1852



Um 1852

Komposition zur „Eroicasymphonie“

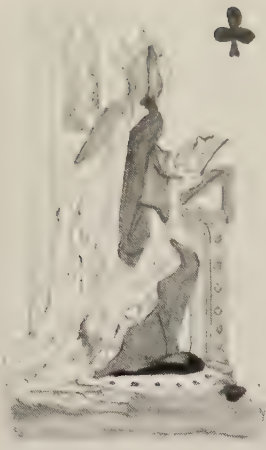
Bleistiftzeichnung, H. 0,317, B. 0,207



Um 1852

Aristophanes' Frösche

Federzeichnung auf Buchsbaumholz, H. 0,22, B. 0,33



1852

Spielkarten

Aquarelle, Originalgröße



1852

Spielkarten

Aquarelle, Originalgröße



1852—1853
Bleistiftzeichnung, H. 0,14, B. 0,11
Glaube, Liebe, Hoffnung. (Die Liebe die größte)



Um 1852
Federzeichnung, H. 0,11, B. 0,10
Prophetie des Jesaias



Um 1852

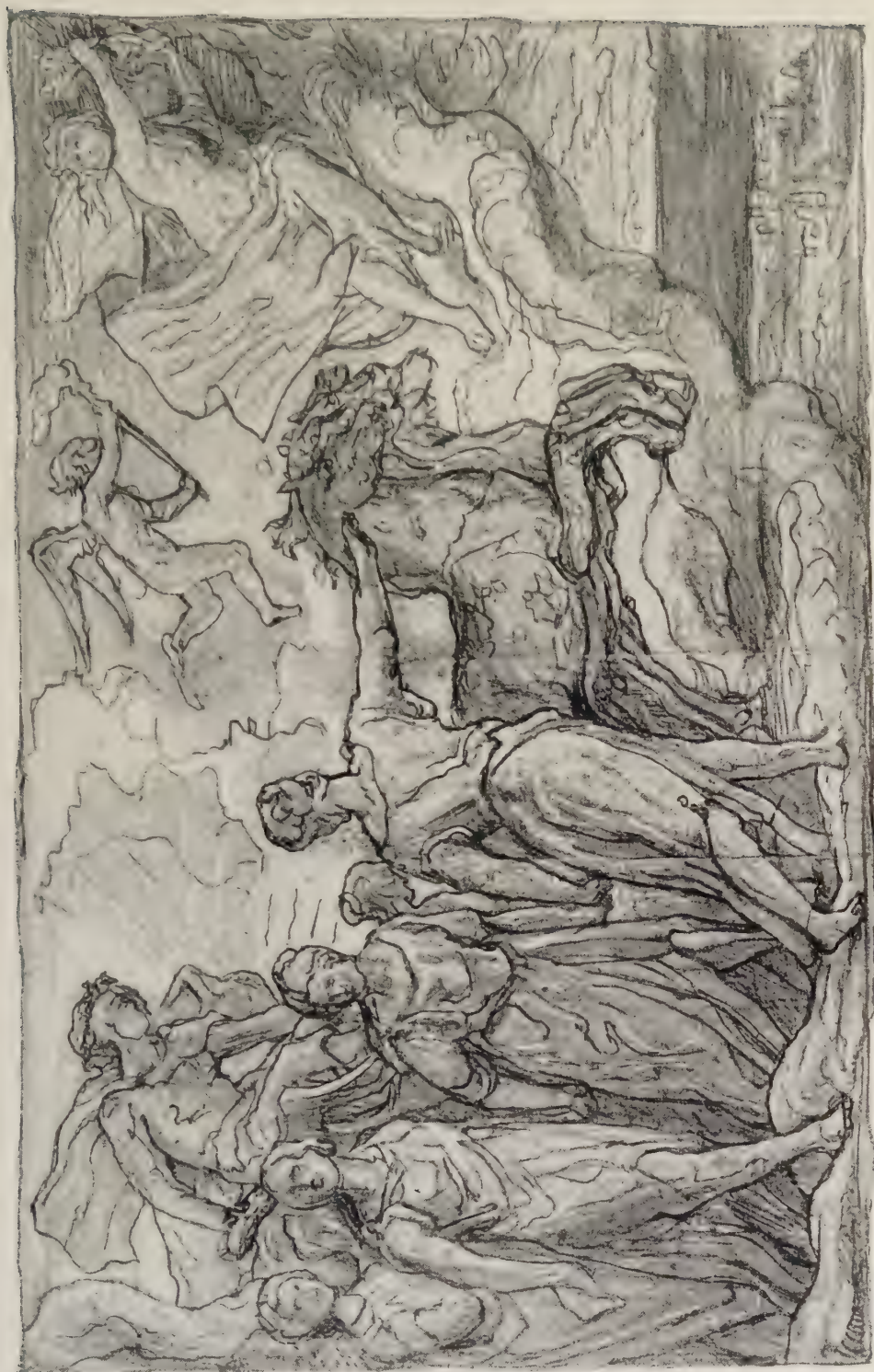
Symbolische Umrahmung



1852/53

Jahreswechsel 1852/53

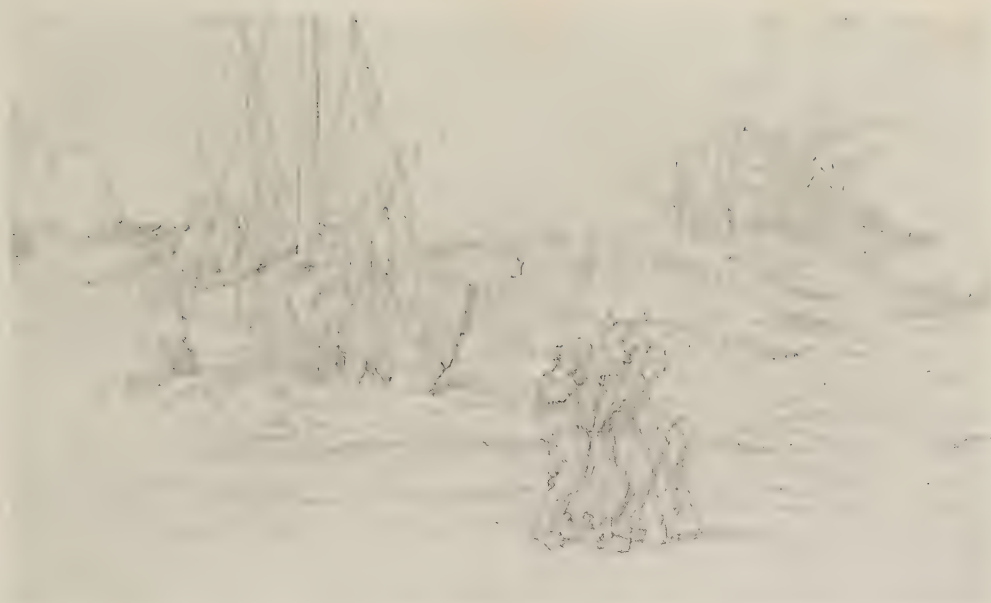
Reistiftzeichnung mit Tusche, Kreide und Sepia, H. 0,347, B. 0,487



Nach Guido Renis „Aurora“

Auf Packpapier, Bleistift mit Kreide, H. 0,24, B. 0,39

1853



1851

Am Seestrand

Bleistiftzeichnung, H. 0,21, B. 0,35



1851

Am Seestrand (Kinder mit Vogel)

Bleistiftzeichnung, H. 0,26, B. 0,27



1851

Bleistiftzeichnung, H. 0,21, B. 0,35

Der Künstler in den Dünen von Blankenberge bei Ostende



Ansicht von Dresden um 1850



Federzeichnung, H. 0,095, B. 0,06

1852

Des Künstlers Frau in Rom



Bleistiftzeichnung, H. 0,16, B. 0,20

1852

Schlosser, einen Koffer öffnend, mit Selbstbildnis Rethels

607 87539.

K. 166.

